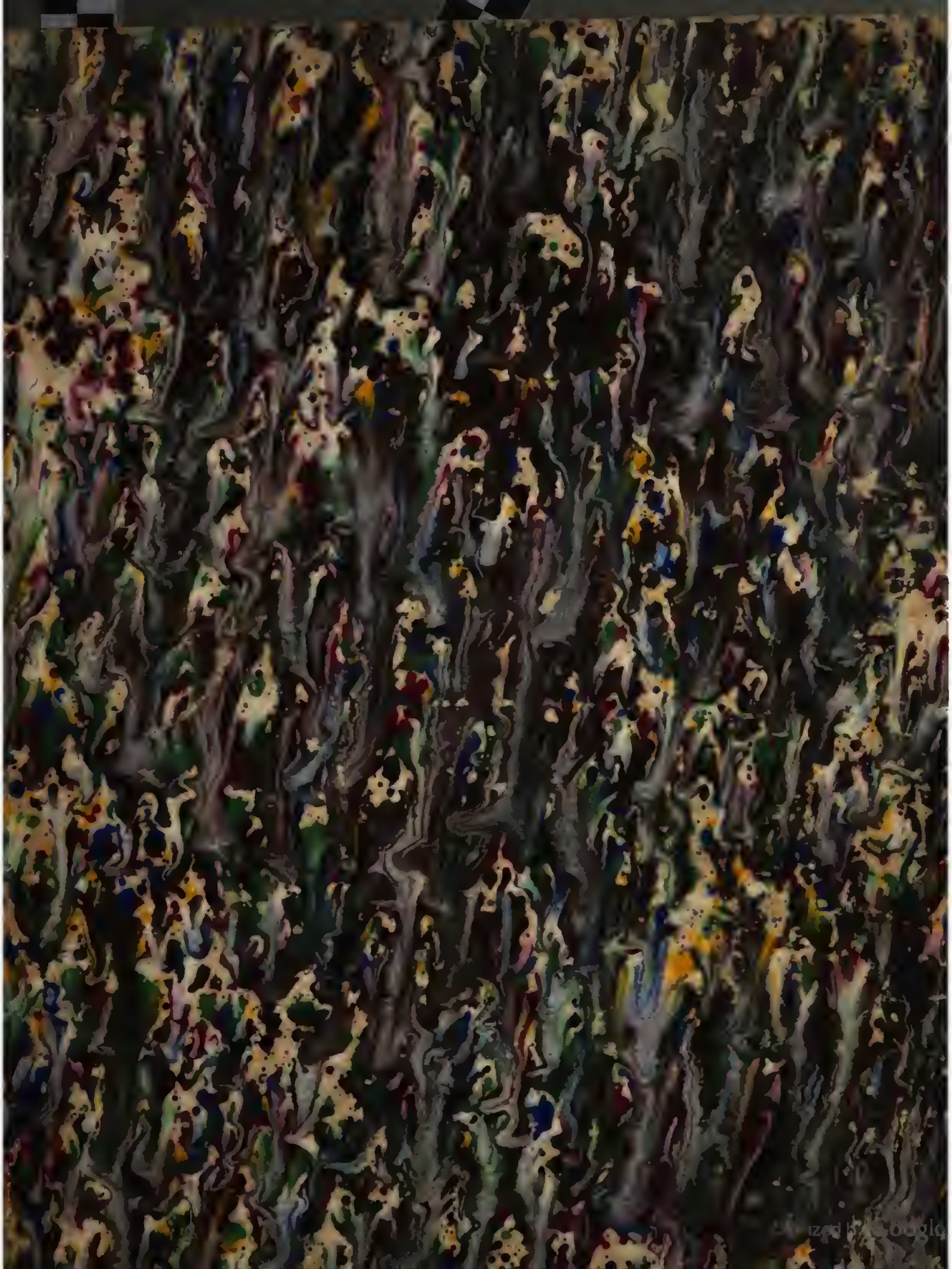


Digitized by Google

15.1.344
15.1.344.

Digitized by Google

MONUMENTS
D'ARCHITECTURE
DE
SCULPTURE ET DE PEINTURE
DE L'ALLEMAGNE

DEPUIS L'ÉTABLISSEMENT DU CHRISTIANISME JUSQU'AUX TEMPS MODERNES

PUBLIÉS

PAR ERNEST FORSTER

TRADUIT EN FRANÇAIS

PAR MM W. & E. DE SUCKAU

PARIS
A. MOREL ET CIE, ÉDITEURS
18, RUE VIVIENNE, 18

1861

Digitized by Google

MONUMENTS

D'ARCHITECTURE

DE

SCULPTURE ET DE PEINTURE

DE L'ALLEMAGNE

Digitized by Google

PARIS — IMPRIMERIE DE J. CLAYE
RUE SAINT-BENOÎT, 7

Digitized by Google

MONUMENTS
D'ARCHITECTURE

DE

SCULPTURE ET DE PEINTURE

DE L'ALLEMAGNE

DEPUIS L'ÉTABLISSEMENT DU CHRISTIANISME

JUSQU'AUX TEMPS MODERNES

PUBLIÉS

PAR ERNEST FÖRSTER

TRADUIT DE L'ALLEMAND

SCULPTURE

TOME PREMIER

PARIS

A. MOREL ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS

15 RUE VIVIENNE

1860

Digitized by Google

Digitized by Google

SCULPTURE

SCULPTURES DE LA CHAIRE DE LA CATHÉDRALE

D'AIX-LA-CHAPELLE

TEXTE ET DESSINS DE E. FÖRSTER

Sur le corps de la chaire de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle se voient incrustées des sculptures taillées sur quatre morceaux d'ivoire de surface convexe et de différentes grandeurs, dont le plus petit a environ 31 centimètres de hauteur. Selon une ancienne tradition, ces sculptures dateraient du règne de l'empereur Henri II; mais, d'après toutes les apparences, elles seraient plutôt de l'époque de la fondation de la cathédrale par Charlemagne. Elles sont, par la forme comme par le sujet, d'une grande importance pour l'histoire de l'art en Allemagne, et c'est pour cela que nous nous en occupons : car leur style ne permet pas de les prendre pour un travail byzantin, et les arts étaient en Italie, sous les princes carlovingiens et même au XIe siècle, dans une plus grande décadence qu'en Allemagne, où l'étude des monuments de l'antiquité qu'on avait vus en Italie, ou qui en avaient été rapportés, avait déjà développé une puissante activité artistique[1].

Jusqu'alors il ne s'était point encore formé de style national, ses progrès mêmes étaient imperceptibles. On se bornait, pour les arts comme pour le reste, aux traditions italiennes, l'on imitait tant bien que mal, et l'on resta même, pour l'expression des idées, lié aux représentations de l'antique.

1. Voy. l'*Histoire de l'art en Allemagne*, par E. Förster, t. I, p. 20 et suiv.

Digitized by Google

A la première vue, les reliefs qui nous occupent semblent être des sculptures de l'antiquité romaine, et l'on est d'abord loin de les prendre pour des ouvrages chrétiens. On croirait plutôt voir un empereur romain, un Mars et une Vénus, etc., etc. Les armes et les armures, le costume et l'ajustement, le jet des plis, ont, ainsi que les figures et leur expression, le caractère de l'art antique romain, quand même ce ne serait pas celui du siècle d'Auguste. On serait encore tenté de prendre cette composition pour une œuvre de fantaisie, parce qu'on voit au même endroit des coupes et des tasses qui n'ont aucune espèce de signification employées comme ornements. Mais, si nous étudions les sujets de ces sculptures, nous reconnaîtrons bientôt qu'ils sont réfléchis et médités, qu'ils sont du domaine de l'art chrétien, et nous trouverons aussi leur signification à travers un symbolisme un peu obscur.

Nous commencerons notre étude par les deux sculptures les plus faciles à comprendre, par les deux figures d'hommes avec une armure *a* et *d*, entre lesquelles il y a un rapport évident. Le héros à cheval et revêtu d'une armure, au-dessus de la tête duquel deux anges tiennent une couronne de vainqueur, parce qu'il a réussi à tuer avec sa lance le monstre qui désolait le pays, est saint Georges. Le monstre qui était sur le point de dévorer un oiseau, le chien qui s'élance sur lui, ne sont pas d'un meilleur dessin que le reste. Il est probable que l'artiste avait vu quelque diptyque impérial qui lui servit de type.

L'autre figure, celle d'un homme revêtu également d'une armure et tenant un bouclier et une lance (brisée accidentellement[1]), les pieds posés sur un monstre ailé, ayant à ses côtés un chien et au-dessus de sa tête deux enfants, sans doute des anges sans ailes (représentant peut-être les deux sexes de l'humanité), est la figure de saint Michel; on le reconnaît à ses ailes, très-frustes à la vérité, dont on voit quelques vestiges sur le côté droit de notre planche.

Dans les luttes et les victoires de saint Georges et de l'archange Michel, nous voyons ici la lutte et la victoire du christianisme sur les éléments qui lui sont hostiles, et dans notre sujet, où on les a représentés simultanément, ils s'expliquent complétement l'un l'autre : saint Georges, le combattant terrestre, terrasse l'ennemi de ce monde, le paganisme, et saint Michel, le combattant céleste, l'ennemi surnaturel, Satan.

Si nous étudions maintenant la sculpture *b*, elle semble d'abord éminemment énigmatique. Que représente cette figure avec le satyre et la danseuse, avec le vaisseau et le temple, avec les génies ailés, et qu'a-t-elle affaire à la chaire d'une église chrétienne?

La symbolique chrétienne n'est pas aussi obscure et aussi impénétrable qu'on a l'habitude de le croire; on y aperçoit de certaines idées typiques et fondamentales qui se représentent souvent, avec plus ou moins de clarté et sous des formes diverses. Une des idées fondamentales de la symbolique chrétienne au moyen âge, et qui a aussi son expression dans l'architecture, c'est l'opposition de l'Église militante et de l'Église triomphante. Selon moi, cette idée

1. On en voit la continuation au bas du sujet, derrière le chien.

Digitized by Google

KANZEL-RELIEFS

SCULPTURES DE LA CHAIRE [illegible] CHANCEL RELIEFS

Digitized by Google

est aussi la clef pour l'explication du sujet qui nous occupe. La figure principale, drapée comme une prêtresse, représente l'Église, avec les emblèmes de ses deux rôles essentiels, la nef ou le vaisseau dans la main droite, comme Église militante, le temple dans la main gauche, comme Église triomphante. L'activité des matelots du vaisseau luttant contre les vents et les ondes rappelle les tentations et les vicissitudes de la vie; les anges qui jouent de la flûte et des cimbales, le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe au-dessus du temple, les palmes que l'Église tient à la main et qui lui servent de supports, représentent les victoires du Dieu qui a établi dans l'Église sa demeure. Les sujets de la partie inférieure indiquent les puissances à combattre : les désirs sauvages et immondes des satyres, les plaisirs déréglés d'une ménade dansante. Si l'on se souvient de plus que la symbolique chrétienne a emprunté beaucoup de sujets au paganisme, qu'ainsi les oiseaux représentent des âmes, nous reconnaîtrons dans les oiseaux portés des deux côtés par des anges des âmes montées au ciel par la lutte et la victoire de l'Église chrétienne.

Le problème le plus difficile à résoudre est l'explication de la sculpture *c*, dont le sujet est sans contredit emprunté au mythe de Vénus. On y voit la déesse née de l'écume de la mer, portée par un monstre marin, soulevée par un triton de l'espèce des faunes et entourée d'une néréide et d'un triton, d'amours, de poissons et d'autres animaux marins. Comme elle abandonne au vent le voile qui cachait ses charmes, elle peut être prise pour le symbole du plaisir sensuel, en opposition avec la figure de l'Église, vêtue, elle, des pieds à la tête, et représenter le paganisme avec ses désirs charnels, ou même la « chair » qu'on doit mortifier. Il ne serait cependant pas impossible, quoique ce fût un fait étrange et peut-être unique, de rencontrer dans la naissance de Vénus le symbole d'un mystère chrétien. Nous voyons souvent le soleil et la lune dans des représentations chrétiennes, nous y voyons Tellus et l'Océan; nous y rencontrons aussi la visite de Jupiter à Sémélé et à Danaé comme symbole de l'immaculée conception[1]. La naissance de Vénus de l'écume de la mer, une naissance sans conception, dans un temps où l'on se servait encore avec la plus grande innocence du symbolisme traditionnel de l'antiquité, pourrait bien avoir été prise pour le symbole de la naissance du Christ qui, par la seule volonté du Tout-Puissant, s'est élevé du sein immaculé de la Vierge éternelle.

1. Voyez E. Förster, *Histoire de l'art en Allemagne*, t. II, p. 353.

Digitized by Google

LA PORTE DORÉE A FREIBERG

DANS L'ERZGEBIRGE

La porte dorée de Freiberg est un des plus beaux monuments de l'art allemand, un témoignage vivant des moyens extraordinaires qu'il avait à sa disposition à l'origine, et qui malheureusement n'ont pas atteint leur plus haut développement. Cette porte, reste d'une église qu'un incendie détruisit en l'année 1484, a été, avec quelques pans de muraille de l'intérieur, englobée dans la restauration du xve siècle, de sorte qu'aujourd'hui elle conduit dans un porche fermé attenant au cloître et situé sur la face septentrionale de l'église Notre-Dame.

Nous manquons encore de renseignements exacts sur la construction primitive. Nous savons seulement qu'Othon le Riche, de la maison de Wettin, et qui a élevé de 1162 à 1175 le couvent d'Alten-Zelle avec ses magnifiques bâtiments, fonda la ville de Freiberg, sur l'emplacement où l'on avait découvert peu auparavant de riches mines d'argent. Tout nous dit qu'il éleva dans la ville, qui était si importante pour lui, l'église de la Vierge, qu'il fit exécuter avec la plus grande magnificence avec des richesses acquises comme par miracle. S'il ne vécut pas assez longtemps pour être témoin de son achèvement, car il mourut en 1185, cet achèvement ne peut pas avoir eu lieu beaucoup plus tard, et nous ne nous tromperons guère en adoptant l'année 1200 pour date du commencement de l'édification de la porte dorée.

Commençons d'abord par jeter un coup d'œil sur l'ensemble de cette œuvre également remarquable sous le rapport architectural et plastique. L'ébrasement de l'extérieur à l'intérieur est formé de neuf ressauts à angle droit; cinq de ces ressauts reçoivent chacun une colonne alternant avec quatre piliers dont les arêtes sont creusées en niches. L'archivolte de cette porte est formée au-dessus des chapiteaux par la continuation de la disposition inférieure, c'est-à-dire de colonnes et de piliers cintrés alternants; ces colonnes sont ornées diversement, et les arêtes des angles des ressauts, tout en suivant la courbe du cintre, offrent des gorges ornées de sculptures. Deux choses dont on est frappé à la vue de la richesse et de la variété des ornements architectoniques, c'est d'abord la parfaite entente de leur distribution, qui fait que l'œuvre n'en est point surchargée, ni la construction

Digitized by Google

moins claire, puis la grande beauté et l'extrême délicatesse du dessin suivant lequel ils sont conçus et exécutés. Les chapiteaux et les ornements de la frise portent, comme ceux de la cathédrale de Spire, le cachet de l'art grec; toutefois ils sont encore moins que ceux-ci des imitations, mais, au contraire, des créations originales dans le même style. C'est surtout la richesse des feuillages, le galbe aisé et léger de leurs diverses parties, toutes fort belles, et l'art savant avec lequel on a vu donner de la vie et de l'animation à l'ensemble par des alternances de lumière et d'ombre, qui étonnent et qui charment[1].

Quant aux figures, l'explication n'en est plus aussi obscure qu'elle l'était autrefois; mais il faut cependant avouer que tout n'est pas encore éclairci. Si nous nous renfermons dans les idées généralement adoptées pour les figures destinées à un emplacement analogue, nous verrons dans les statues placées entre les colonnes de l'ébrasement des figures de prophètes et autres tirées de l'Ancien Testament, et qui se rapportent à la naissance du Christ, représentée dans le fronton semi-circulaire qui couronne le linteau de la porte. Des têtes d'hommes et d'animaux placées sur la corniche expriment sans doute les divers maux de l'humanité, dont la naissance du Christ l'a délivrée. C'est ce que signifient certainement le lion et le dragon, symboles de la mort et du péché; les autres figures aussi permettent une interprétation pareille. Au-dessus nous voyons les conséquences de la rédemption, c'est-à-dire la résurrection et la félicité. Dans l'arc extérieur, les morts s'élèvent de leurs sépulcres, aussitôt qu'ils sont touchés par l'ange de la vie placé au sommet de l'arc. Dans les second et troisième ciutres sont assis plusieurs saints pour indiquer le royaume des cieux. L'on remarque aussi dans le second arc le symbole du Saint-Esprit adoré par des anges : dans le troisième, Abraham, dans le sein duquel un ange place des âmes. Le cercle ou arc intérieur nous montre le Christ entouré d'anges, tenant l'Évangile dans la main gauche et distribuant de la droite la couronne de vie. Il est seulement étonnant qu'à côté du Christ et du Saint-Esprit on ait laissé la troisième personne de la Trinité dans son invisibilité.

Quelque éclaircissement nous est donné sur les figures placées entre les colonnes par des figures à peu près semblables, peintes dans l'église Notre-Dame de Halberstadt, et qui sont accompagnées d'explications. Nous aurions, d'après cela, au côté droit (pl. 2), dans la figure de femme 3, à côté de David 2, l'*Ecclesia* du Cantique des cantiques; dans la figure analogue de gauche (pl. 3, 2) la reine de Suba (*Regina Austriæ*), et à côté d'elle le roi Salomon. La figure la plus en saillie du côté droit (pl. 2, 4), avec la branche d'olivier et l'amphore, est Noé, dans lequel le genre humain célèbre sa première délivrance de la destruction universelle; la dernière, 1, est le prophète Nahum, parcourant des contrées montagneuses, représenté suivant ces paroles : « Voyez, les montagnes recevront les pas d'un bon messager qui prêche la paix ». La première figure du côté gauche, en robe phrygienne, est, toujours selon l'indication des peintures de Halberstadt[2], le prophète Daniel; la der-

1. Voyez l'encadrement ornemental dans notre planche 4. Nous ferons remarquer que, par une erreur du graveur, les intervalles entre les feuilles sont un peu trop larges.

2. Voyez notre série *Peinture*.

Digitized by Google

nière est, on ne peut s'y tromper, un saint Jean-Baptiste. Chacune de nos figures est distinguée par des emblèmes, mais qui ne sont pas tous également intelligibles. La tête placée aux pieds de Noé peut se rapporter au déluge, le couple de colombes au-dessus de sa tête à l'arche; les grappes de raisin au-dessous des pieds de l'*Ecclesia*, avec leur sang, s'expliquent facilement, mais la tête d'homme au-dessus d'elle est difficile à comprendre. Les têtes humaines au-dessous et les têtes d'animaux au-dessus de David et de Nahum sont également difficiles à interpréter. La tête de lion sous les pieds de Daniel rappelle la fosse aux lions, les deux oiseaux au-dessus de lui sont énigmatiques, ainsi que le singe et la figure humaine auprès de la reine de Saba, le serpent et l'homme au-dessus de Salomon; la tête de bélier au-dessus de saint Jean s'explique, et l'homme avec les cheveux flottants qui est à ses pieds pourrait bien être une personne ayant reçu le baptême.

Mais ce qu'il y a de plus saillant dans toutes ces figures et dans celles contenues dans le champ semi-circulaire qui couronne la baie d'entrée (pl. 1), c'est leur conception artistique et aussi leur exécution. L'adoration des rois mages est très-émouvante; quelle majesté dans la figure de la mère! quelle grâce et quelle douceur dans l'enfant (je me suis permis de restituer la tête qui est abattue)! quel accord dans l'adoration des trois rois auxquels l'ange de la bonne nouvelle a servi de conducteur! Joseph est étranger à cette scène; il est assis à l'écart et écoute le récit du miracle. L'on voit des anges apporter, dans leurs mains enveloppées de leur manteau, des globes qui sont les insignes de la domination du ciel; les princes, au contraire, viennent offrir les dons de la terre. Les mouvements et les gestes sont rendus avec délicatesse et élégance : ils sont vrais, vivants et pleins d'expression. Un puissant savoir-faire se manifeste dans les formes, mais ne se retrouve pas dans les proportions. Les draperies sont de la plus grande perfection et admirables. On n'est pas seulement étonné de la beauté et de la diversité des motifs, on est surtout surpris de l'imagination inépuisable qui n'a point laissé de vide dans la composition, qui n'a nulle part été contre la nature : partout la forme du corps humain et son mouvement sont observés et fortement accentués. La noble simplicité et la pureté du style, le jet léger des plis ainsi que leur brisure moelleuse, rappellent les meilleures œuvres de la statuaire antique, et l'on est très-porté à croire que l'artiste a dû en avoir à sa disposition comme modèles. Les contours tourmentés du bord des draperies forment une particularité toute spéciale de ces sculptures, et l'on en remarque une autre dans quelques parties en dehors du bon style et rappelant le goût du XVIIIe siècle, telles que le bras gauche de Noé et de Daniel. Ce qu'il y a encore de remarquable dans notre bas-relief, ce sont deux parties non achevées : les ailes droites des deux anges de gauche, qui sont restées ébauchées.

Certaines parties de la porte étaient dorées, de là son nom, et d'autres, hélas! étaient peintes. Les couleurs sont tombées et ont entraîné la croûte supérieure du grès, ou bien elles ont noirci à cause du plomb qu'elles contenaient, et les parties les plus belles, telles

Digitized by Google

Digitized by Google

DIE GOLDENE PFORTE ZU FREIBERG

LA PORTE DORÉE À FREIBERG

THE GOLDEN GATE AT FREIBERG

Digitized by Google

DIE GOLDENE PFORTE ZU FREIBERG

LA PORTE DORÉE À FREIBERG

THE GOLDEN GATE AT FREIBERG

2

Digitized by Google

DIE GOLDENE PFORTE ZU FREIBERG

LA PORTE DORÉE À FREIBERG

THE GOLDEN GATE AT FREIBERG

Digitized by Google

SCULPTURES EN BOIS

SCULPTURES IN WOOD

Digitized by Google

que les joues, les frouts, se trouvent ainsi tellement défigurées; qu'il faut chercher avec peine les formes avant de saisir et de compreudre leur valeur.

Nous n'avons aucune espèce de renseignements sur l'auteur de cette œuvre remarquable; mais on trouve ailleurs plusieurs traces de son activité comme du développement de son talent. On remarque sur les parois d'une maison non loin de la cathédrale, à Freiberg, plusieurs sculptures dues à son ciseau, et qui y ont sans doute été incrustées après avoir été sauvées de l'incendie qui détruisit la cathédrale. Un crucifix en bois avec Marie et saint Jean, plus grand que nature, et rapporté de Freiberg au Musée archéologique de Dresde, porte aussi le même caractère. Il existe au maître-autel, dans le couvent de Zschillen, à Wechselbourg, des figures en tout semblables à celles de la porte dorée, de sorte qu'on peut admettre qu'elles ont pour auteur le même artiste. Des œuvres antérieures, dans lesquelles on reconnaît une tendance à traiter les sujets dans le goût de l'antique, se rencontrent dans ce même couvent de Zschillen, dans l'église Notre-Dame de Halberstadt, dans celle de Saint-Michel de Hildesheim, et en général dans la basse Saxe.

Digitized by Google

LE DIPTYQUE DE TUOTILON

A SAINT-GALL

TEXTE DE E. FÖRSTER

Le monastère de Saint-Gall, dans le canton de Saint-Gall, en Suisse, est un des premiers berceaux de la civilisation chrétienne-germanique de l'époque carlovingienne. L'activité artistique se développa parallèlement aux progrès des sciences, et aujourd'hui encore la bibliothèque de Saint-Gall conserve des monuments précieux dus au talent et au travail des pieux cénobites. Nous publions un de ces monuments, qui représente une couverture de livre en ivoire sculpté, et qui est un ouvrage de Tuotilon, moine versé dans les arts et célèbre comme artiste, qui vivait au IXe siècle et était une des gloires du monastère.

Tuotilon passait de son temps, à cause de ses nombreux et rares talents, pour un phénomène merveilleux. Il était habile sculpteur, peintre et architecte, et expert dans tous les autres arts; il était poëte ingénieux, bon chanteur, et jouait bien de la flûte. Il prêchait en deux langues, et son commerce était si aimable, que le roi Charles (le Gros?) avait l'habitude de maudire ceux qui l'avaient fait moine. On croit qu'il mourut vers 896.

La sculpture en ivoire que reproduit notre planche, presque de grandeur naturelle, orne la couverture d'un Évangile qui se trouve dans la bibliothèque du couvent de Saint-Gall. Elle est sous plus d'un rapport un monument historique des plus remarquables. Elle a deux divisions, dont celle du haut, qui est étroite, ne contient que des ornements végétaux, tandis que celle du bas offre un sujet figuratif.

On y voit le Christ, avec un vaste nimbe autour du corps et un plus petit autour de la tête, assis sur un trône recouvert d'un coussin; dans la main droite il tient un livre, de la gauche, qu'il élève, il bénit ou pardonne. Il est représenté jeune et imberbe. A sa droite et à sa gauche, on voit un ange à six ailes, les mains étendues et ouvertes, la tête tournée vers le Christ. Au-dessus et au-dessous du grand nimbe, on voit les symboles des quatre évangélistes; on reconnaît les deux vieillards occupés à écrire, saint Mathieu et saint Jean, placés dans les deux angles supérieurs de la composition, et les deux

Digitized by Google

jeunes gens, saint Luc et saint Marc, représentés dans les angles inférieurs. Nous avons ainsi le Christ, figuré par l'A et l'Ω, comme le principe et la fin des choses, et représenté comme le roi du ciel, ainsi que l'attestent les anges de l'ancienne alliance et les prédicateurs de la nouvelle. Cela ne suffit pas encore. L'étendue de son royaume doit être déterminée, et les bornes de sa puissance indiquées. Mais cette dernière est illimitée! Le ciel, la terre et la mer, s'inclinent devant la magnificence du Seigneur. On voit entre les deux évangélistes supérieurs deux figures à mi-corps portant dans leurs mains des torches : l'une comme dieu du soleil, l'autre comme déesse de la lune, représentent le ciel. En bas, aux pieds de saint Luc, se trouve une femme assise, tenant de la main gauche une corne d'abondance, et soutenant de la droite un enfant qu'elle allaite; aux pieds de cette femme est un arbre. Cette figure est Tellus, la déesse de la terre, qui produit et nourrit toutes choses. En face d'elle et en avant de saint Marc, on voit un vieillard barbu, tenant de la main droite une urne renversée, et la gauche appuyée sur un monstre marin. Cette figure représente l'Océan, le dieu du royaume intarissable des ondes. Le Christ nous apparaît donc ainsi comme le maître reconnu du ciel et de la terre.

L'on voit encore six bâtiments dans cette sculpture, deux maisons d'habitation et quatre tours, qui, selon le caractère de toute cette composition, ne sont certainement pas sans signification. Mais comme rien ne nous aide pour leur explication, nous sommes réduits à des hypothèses. Suivant moi, l'artiste a voulu représenter les rapports du Christ avec le genre humain, qui n'ont point encore été touchés dans les autres épisodes, sous deux aspects différents : par les maisons d'habitation, il a voulu montrer son pouvoir sur les vivants, et par les tombeaux en forme de tours (comme on en voit aussi sur d'autres monuments, par exemple, dans le suivant, dont nous allons nous occuper), sa puissance sur les morts.

Maintenant, si nous étudions cette sculpture dans sa composition et dans son exécution, nous serons d'abord frappés que le plus grand effet est produit par l'idée mère du sujet, et que cet effet surpasse de beaucoup l'importance artistique de l'œuvre.

Ensuite nous remarquerons une originalité jusqu'à un certain point inattendue dans l'expression de la pensée de l'artiste comme dans le genre de la représentation. L'idée, la conception est religieuse et chrétienne; les instruments de la représentation, dans leur caractère général comme dans le détail des formes, sont empruntés à l'art antique et païen. Le soleil et la lune, la terre et la mer, sont représentés par des figures de la mythologie romaine, comme on les retrouve dans des sculptures antiques. Le trône du Christ est celui d'un proconsul romain; le jet, les plis des draperies, sont également copiés d'après des modèles romains classiques; les arabesques mêmes au-dessus de la sculpture sont l'imitation fidèle d'une sculpture antique en ivoire qui se trouve encore aujourd'hui dans la bibliothèque de Saint-Gall.

Nous voyons donc l'art chrétien germanique de l'époque carlovingienne (au moins dans cette œuvre, mais qu'on ne doit nullement prendre pour une exception), tout à fait indépendant, pour l'idée et l'expression, de l'influence de l'art antique, mais non pour l'exé-

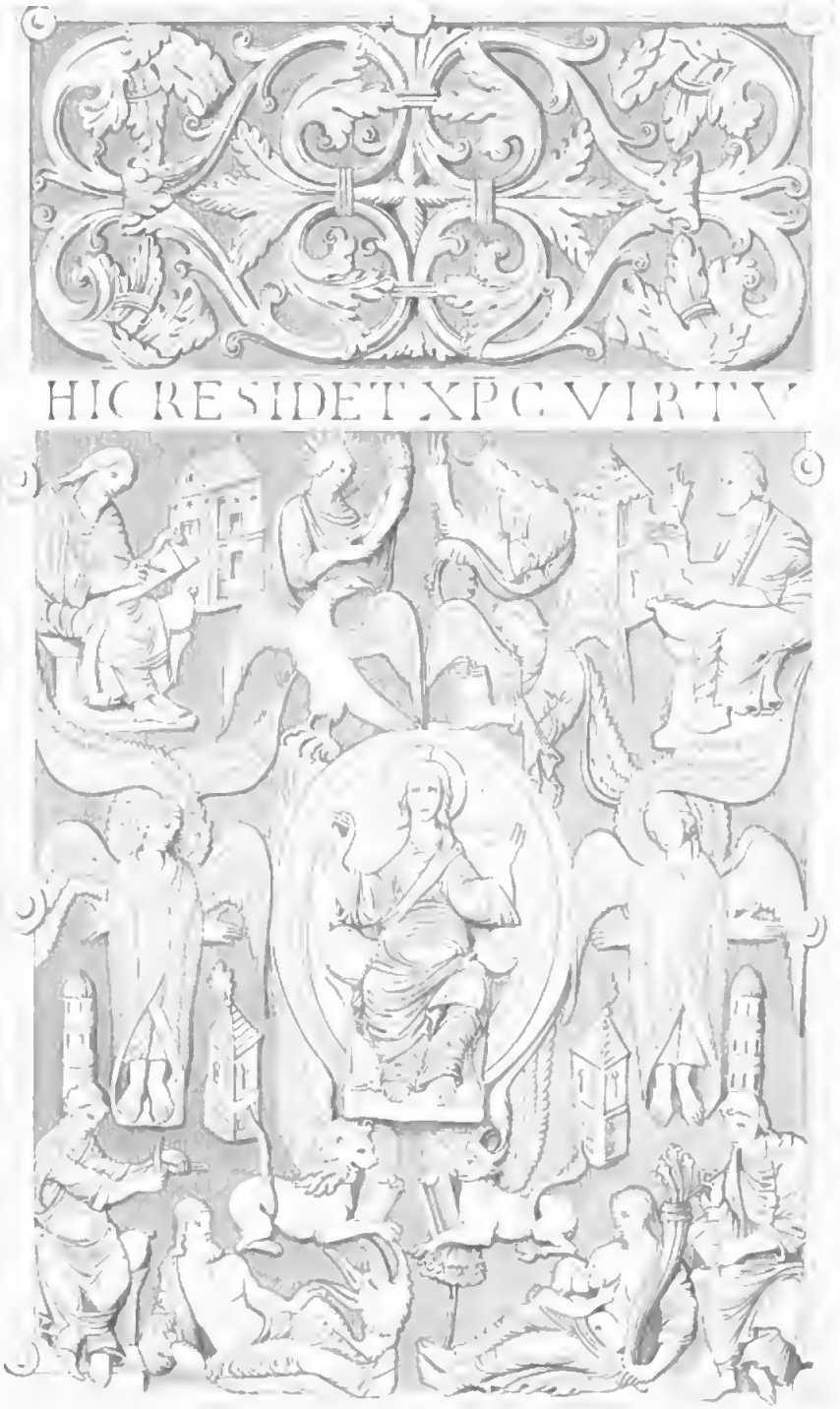
Digitized by Google

cution artistique. Dans l'imitation des arabesques, Tuotilon a montré une entente assez satisfaisante et une grande habileté; mais le mouvement des figures est impossible, il leur manque aussi la justesse ou la vérité de l'expression. On n'a eu nul égard à l'ensemble des figures, aux proportions de leurs différentes parties, et les formes ne sont que des ébauches. On voit clairement qu'il y avait alors impuissance à reproduire les figures, et que l'art ne se portait point dans cette direction.

C'est dans la conception claire de la pensée chrétienne pour le sujet, dans son union avec les modes de représentation de l'antiquité, toujours régnante, quoique païenne, dans l'ignorance naïve des conditions d'une parfaite imitation de la nature, que se manifestent les principaux caractères de l'art allemand du moyen âge et les conditions particulières de son développement.

Digitized by Google

Digitized by Google



DIPTYQUE DE THOTILON — TUOTILO'S DIPTYCH BOOK COVER

Digitized by Google

DIPTYQUE

TIRÉ DU TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE DE BAMBERG

TEXTE DE E. FÖRSTER

Le diptyque dont nous donnons ici une reproduction un peu réduite se trouve dans la bibliothèque royale et publique de Munich, dans la salle dite de Cimèles, pupitre v, n° 37, et sur un évangéliaire, écrit vers l'année 1014, qui était au nombre des présents que l'empereur Henri II offrit à la cathédrale de Bamberg. La couverture de ce manuscrit a une ornementation très-riche. Le diptyque est entouré d'un large cadre, bordé à l'intérieur et à l'extérieur d'un filet d'or. Sur le filet extérieur, on lit les noms des quatre évangélistes; sur celui de l'intérieur, les vers suivants :

Grammata qui sophiè querit cognoscere vere
Ornat perfectam rex Henrich stemmate sectam
En qui veraces sophiè fulsere sequaces
Hoc mathesis plenè quadratum plaudet habere.

Dans les quatre coins du cadre, on voit les quatre symboles des évangélistes en émail avec des filets d'or incrustés. Entre deux de ces symboles se trouvent trois figures à mi-corps également en émail, mais d'un dessin plus parfait; dans le haut, est le Christ accompagné de Paul et de Pierre; à la gauche, on voit Philippe, Jacob et Barthélemy; en dessous, Jean, Simon et Mathieu; à la droite, André, Luc et Thomas. Par l'interruption de la série des apôtres, expliquée en partie par la présence de Paul, Marc et Luc, cette composition s'éloigne de toutes les compositions analogues. Elle est aussi remarquable par l'inscription des noms en langue grecque et par le style byzantin des figures, tandis que les noms qui accompagnent les symboles des évangélistes sont en latin, et que le dessin et l'exécution en sont beaucoup plus grossiers. Nous remarquerons encore qu'il y a interversion dans les inscriptions, et que le nom de Luc accompagne le lion.

Mais le principal ornement de la couverture est le diptyque d'ivoire entouré par le cadre, ouvrage exceptionnel aussi riche de composition que d'exécution.

Digitized by Google

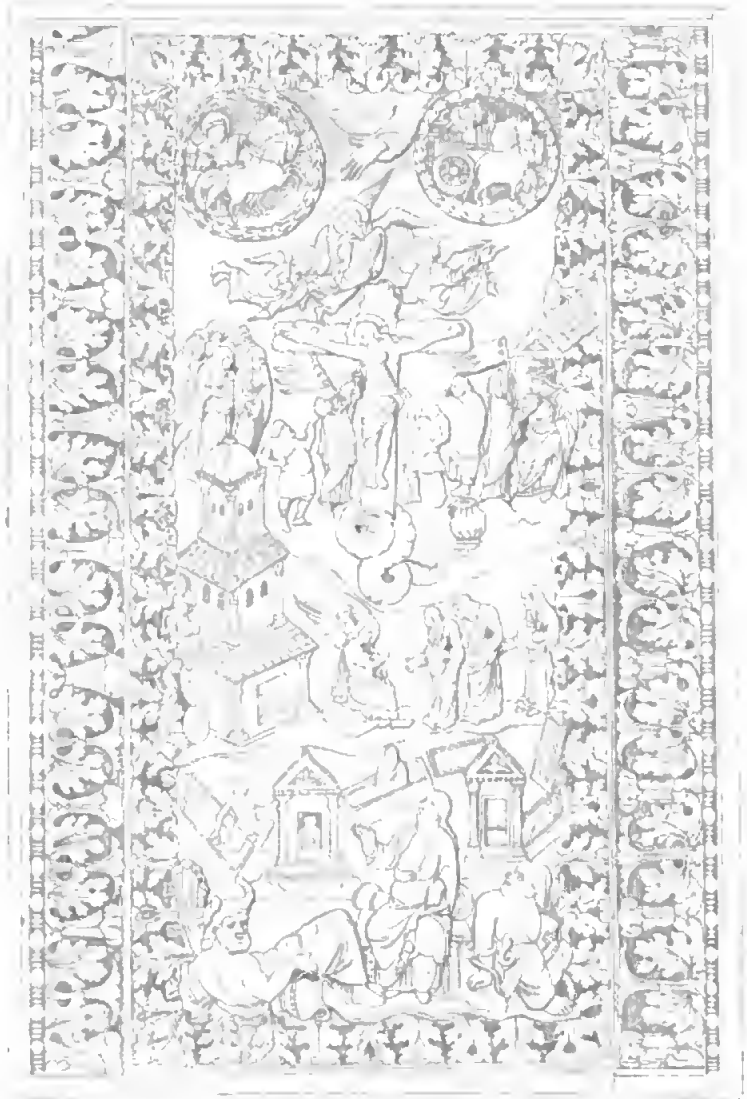
On comprend tout d'abord, malgré de nombreux sujets énigmatiques, qu'il s'agit du crucifiement du Christ et de la signification de sa mort. Le Rédempteur est attaché par quatre clous à une croix rustique; un nimbe entoure sa tête, mais il ne porte pas la couronne d'épines; le mouvement du corps exprime moins la souffrance physique que l'amour avec lequel il semble, même en mourant, vouloir encore embrasser l'humanité, motif qui autrefois était la base des anciennes représentations du crucifiement. A la gauche s'approchent de la croix des femmes en pleurs; plus près d'elles sont les deux soldats romains, dont l'un présente au Christ l'éponge imprégnée de vinaigre, et l'autre lui perce le flanc d'un coup de lance; auprès du premier, l'on voit saint Jean qui verse des larmes; au-dessus de la croix sont trois anges désespérés, les ailes éployées, et qui tiennent des suaires et des torches; mais il manque la tablette avec l'inscription consacrée. Au pied de la croix se tord l'antique serpent, symbole de la mort et du péché, et qui a perdu son pouvoir par l'effet de la croix. Au-dessus des trois anges, le Père éternel étend sa main hors des nues pour recevoir l'âme du Fils; à la gauche et à la droite de cette main ont été placées deux sculptures circulaires, dont l'une représente le dieu du soleil sur son char à quatre chevaux qui se cabrent, et dont l'autre nous offre la déesse de la lune dans un quadrige attelé de quatre bœufs paisibles : car, ainsi qu'on le rapporte, le soleil et la lune ont pris part à la mort de Notre-Seigneur.

Jusque-là notre sujet est clair; toutefois il nous reste encore à expliquer deux figures dont la signification est difficile à deviner; mais, si l'on se rappelle une remarque faite par nous sur la sphère des idées et sur la symbolique du moyen âge, et notamment sur l'opposition de l'Église militante et de l'Église triomphante, qu'on retrouve dans tous les sujets, quelque forme qu'ils revêtent, quelque lumière se répandra sur les figures en question. Nous distinguons une figure de femme presque entièrement drapée, qui recueille dans une urne le sang du crucifié; l'étendard qu'elle tient dans la main gauche lui donne un air martial : cette figure de femme est l'Église militante, qui, avec le sang du Christ, combat pour lui contre le monde. Plus à droite, nous la voyons encore une fois s'approcher d'une figure de femme portant une couronne et assise à la porte d'un temple, à laquelle elle semble offrir ses armes, son bouclier et son étendard, en signe d'achèvement de la lutte qu'elle a entreprise, de sorte que nous aurions ici la représentation de l'Église triomphante.

Cette idée est encore représentée dans un rapport plus étroit avec la mort du Christ dans la partie inférieure du diptyque. Le Christ a vaincu la mort par son sang; sa résurrection est le signe de sa victoire. Des femmes, avec des vases à aromates, s'approchent en pleurant du tombeau, qui se dresse en forme de tour sur la gauche, et auprès duquel on voit des soldats vaincus par le sommeil. Mais l'ange qui a ôté la porte du sépulcre et qui s'est assis dessus leur explique que le tombeau est vide, et que le Christ est ressuscité. Ce n'est cependant pas pour lui seul que le Christ a enlevé sa puissance à la mort : c'est tout le genre humain qu'il a délivré de ses liens. C'est pour cette raison que, pendant

Digitized by Google

Digitized by Google



RELIEF EN IVOIRE

ELFENBEIN-RELIEF

IVORY RELIEF

Digitized by Google

le crucifiement, les tombeaux s'ouvrirent et les morts ressuscitèrent, en signe de l'immortalité de l'âme que le Sauveur avait assurée.

L'espace inférieur de notre sculpture est rempli par trois figures allégoriques, dont deux nous sont déjà connues par le diptyque précédent, et qui représentent Tellus et Océan, la terre et la mer, quoiqu'il y ait dans notre sujet quelques variantes; par exemple, ici la terre, au lieu d'un enfant, nourrit des serpents. La figure du centre est nouvelle, étrange et énigmatique. Assise sur un trône, elle lève les yeux avec componction vers la croix du Christ; par opposition à la puissance de Dieu et de ses anges, elle représente peut-être la puissance temporelle, en sorte que, comme dans le diptyque de Tuotilon, le ciel, la terre et les eaux, et tout ce qui leur est soumis, sont témoins et participants de la passion du Christ.

Ce que nous avons rapporté plus haut de l'emploi des symboles païens et même de certaines formes de l'art antique s'applique également ici aux figures des divinités et aux frises en feuilles d'acanthe, quelque arbitraire qu'en soit l'emploi et le dessin. Tout imparfait et incorrect que soit le style du dessin, il est impossible de ne pas y reconnaître une déviation bien frappante des traditions romaines et byzantines, en sorte que ce diptyque, abstraction faite de son origine comme offrande d'un empereur d'Allemagne, mérite toute l'attention due à un des plus anciens monuments des origines de l'art allemand.

Digitized by Google

PLAQUE TUMULAIRE EN BRONZE

DE LA DUCHESSE SIDONIE

DANS LA CATHÉDRALE DE MEISSEN

TEXTE DE E. FÖRSTER

A l'extrémité occidentale de la cathédrale de Meissen se trouve une chapelle, bâtie en forme de porche et qui sert d'entrée à la basilique. C'est une chapelle sépulcrale princière, bâtie entre les années 1423 et 1425, par l'électeur Frédéric le Querelleur, qui transféra les tombeaux de sa famille d'Altenzelle (où les dépouilles mortelles de ses ancêtres depuis Othon le Riche avaient été inhumées) dans la nouvelle église métropolitaine de ses domaines. Le milieu de la chapelle est occupé par son tombeau, sarcophage en cuivre richement orné, avec la statue en relief du prince, et plusieurs figures de prêtres et d'anges sur les côtés.

Frédéric le Querelleur fut le premier électeur de Saxe de la maison de Wettin; il vivait de 1369 à 1428. Au-dessus de lui est placé son fils puîné Sigismond, évêque de Wurzbourg, né en 1416 et mort en 1457. Ce tombeau et tous les suivants sont fermés par des plaques de cuivre, ornées des figures de ceux qui reposent dessous, et qui sont la plupart gravées dans le bronze. A ses pieds est le tombeau de son fils aîné, de l'électeur Frédéric le Débonnaire, né en 1412 et mort en 1464. A sa droite et à sa gauche reposent ses petits-fils, célèbres par leur enlèvement du château d'Altenbourg dans leur enfance par Kunz de Kaufungen. A la droite de Frédéric le Querelleur est enterré Ernest, né en 1441 et mort en 1486; à sa gauche est Albert, surnommé le Hardi, né en 1443 et mort en 1500. Au-dessous d'Ernest repose sa sœur Amélie, femme du duc Louis de Bavière, née en 1435 et morte en 1502; au-dessus, plus loin, sont les tombeaux de son neveu Frédéric, fils d'Albert le Hardi, grand maître de l'ordre Teutonique, né en 1474 et mort en 1510, et de Frédéric, fils de Georges le Barbu, né en 1504 et mort en 1539. Au-dessus d'Albert se

Digitized by Google

trouve Jean, fils aîné de Georges le Barbu, né en 1501 et mort en 1536; à ses pieds est sa femme *Sidonie*, fille du roi Jean de Bohême, née en 1449 et morte en 1510.

La plaque qui recouvre ce tombeau se distingue de toutes les autres par sa valeur artistique. La figure de la princesse est dessinée avec une telle expression de beauté, un tel sentiment et un tel caractère, les contours sont gravés sur le métal avec tant de liberté, de fraîcheur et d'aisance, qu'elle doit nécessairement être l'œuvre d'un maître célèbre, et j'avoue, sans avoir de document à l'appui de mon opinion, qu'il me serait impossible de nommer une autre main que celle d'Albert Durer qui ait pu esquisser et exécuter cette figure.

La duchesse Sidonie (ou Zedena)[1] est la souche maternelle des princes de la branche albertine, de la maison de Wettin. Comme fille du roi de Bohême, Georges de Podiebrad, elle fut l'intermédiaire de la réconciliation entre la Saxe et la Bohême après de longues années de guerre; la princesse fut mariée en 1458 au jeune prince Albert, à Egra, lorsqu'elle n'avait encore que neuf ans. Elle conserva pendant toute sa vie le caractère de conciliation imprimé à son mariage. Elle ne s'arrogea jamais d'influence politique et se tint toujours à l'écart. Tandis que son mari aimait la guerre et vivait dans les camps, elle vécut en modeste ménagère et en tendre mère dans le cercle de la famille. Son mari était pour elle un objet de crainte respectueuse, et pour ses fils même elle avait une condescendance extrême, pour son fils Georges surtout, qui gouvernait en l'absence de son père, et avec lequel elle n'employa jamais que le langage de la supplication. Elle remplit de tout son pouvoir et avec une sorte de passion un rôle de bienfaitrice, mais le fonds de son caractère était une piété fervente et un entier dévouement à l'église catholique.

Malgré l'exemple de son mari et surtout de son père, qui s'étaient déclarés ouvertement pour les doctrines de Jean Huss, elle resta fidèle aux dogmes et aux pratiques du culte catholique romain, avec la plus scrupuleuse sévérité. Tous ses soins tendaient à gagner des indulgences, dût-elle pour les gagner visiter dans la même journée six autels dans trois églises différentes; elle pensait augmenter par là ses mérites auprès de Dieu. Ses préoccupations à ce sujet éclatèrent surtout à la mort d'un de ses parents; lorsqu'elle perdit son beau-frère, le duc Ernest, elle écrivit à son fils Georges : « Par l'indulgence casuelle tu as la rémission de toutes peines et de toutes fautes jusqu'à la fin de cette semaine; le jour même que tu tiras dans le livre, jusqu'au mercredi après Pâques inclusivement, ainsi que ce mercredi présent, tu peux délivrer une âme du purgatoire; je te prie de venir en aide par les indulgences à l'âme de ton cousin le duc Ernest, ou, si son âme n'en a pas besoin, de les faire servir aux âmes les plus malheureuses du purgatoire. »

Pendant les diverses campagnes du duc Albert, Sidonie habitait la majeure partie du temps le château de Meissen; mais après la mort de son mari elle se retira dans le château de Tharandt, qui est aujourd'hui en ruines. Elle mourut en 1510.

1. Voyez *Esquisses de la vie de famille de la duchesse Sidonie et de ses parents*, des xve et xvie siècles, tirées d'après des lettres inédites par le docteur F. A. de Langenn. Dresde, 1852 (en allemand).

Digitized by Google

La figure sur son tombeau, quoique les traits du visage ne soient que peu accusés, répond parfaitement à son caractère tel que nous venons de le dépeindre. La tête et les mains expriment l'humilité et la piété, et une modestie touchante semble répandue jusque sur le costume, qui n'est rien moins que princier. Les blasons à ses pieds sont ceux de Saxe et de Bohême. Voici l'inscription de ce tombeau :

« Anno Dni MCCCCX am freitag des abent unser frawen lichtmess ist gestorbe die hochgeborne tugetliche firstin frawzdena geborn vo behym herzogin zu sachsen landgravin in diringen und marggravin zu meissen wittwe die gewest ain gemachel des hochberümten firsten herrn Albrechts herzogen zu sachsen etc. Gott welle der selen genedig und barmhertzig seyn. † Amen. »

« L'an du Seigneur 1510, le vendredi du soir de la Chandeleur de Notre-Dame, est morte la haute, noble et vertueuse princesse dame Zedena, native de Bohême, duchesse de Saxe, landgrave de Thuringe et margrave de Meissen, veuve du très-célèbre prince seigneur Albert, duc de Saxe, etc. Que Dieu soit propice et miséricordieux à son âme. † Amen. »

Digitized by Google

Digitized by Google

PLAQUE FUNÉRAIRE EN BRONZE
DE LA DUCHESSE SIDONIE.

ERNE GRAEFLATTE

MONUMENT BRASS
OF THE DUCHESS SIDONIA

Digitized by Google

SCULPTURE

DE LA CHAIRE DE L'ÉGLISE DE WECHSELBOURG

Lorsque parurent, en 1836, les premières livraisons des « monuments d'architecture du moyen âge en Saxe, » par lesquelles les amateurs de l'art du moyen âge furent instruits, presque tous pour la première fois, de l'existence de ces sculptures, l'auteur de cet ouvrage, M. Puttrich, de Leipzig, crut nécessaire d'affirmer que les planches n'avaient point été embellies par la main du dessinateur ou du lithographe. M. Stieglitz, prévôt du chapitre, à Leipzig, qui en rédigea le texte explicatif, crut devoir en chercher les auteurs en Italie, sans examiner ce qu'était dans ce pays l'art à cette époque, tant les facultés artistiques de l'Allemagne étaient dépréciées dans l'opinion, tant était grand le dédain qu'avait inspiré la vue des figures décharnées du XVe siècle, particulièrement celles de l'école de Franconie avec leurs mouvements anguleux et outrés, leurs draperies maniérées, leurs traits et leurs membres accentués, imitation d'une nature commune. On en était arrivé à identifier cette espèce de naturalisme avec l'ancien art allemand, et à chercher à l'étranger et surtout en Italie les auteurs de toute œuvre d'une conception vraiment idéale. Mais les études et les recherches modernes, dont les résultats sont peu à peu entrés dans le domaine public, ont écarté ce que l'opinion citée plus haut avait d'erroné, et notre planche, qui laisse à coup sûr soupçonner encore une plus grande beauté de l'original que ne l'ont fait les représentations graphiques de l'ouvrage de M. Puttrich, n'aura besoin ni d'une confirmation de son authenticité ni d'un recours aux maîtres italiens pour ses figures; bien que nous ne voulions pourtant nullement nier que l'art allemand en général n'ait reçu ses premières inspirations de l'Italie, en même temps que ses idées religieuses.

Les sculptures de notre planche se trouvent au corps de la chaire de l'église du couvent de Zschillen à Wechselbourg, en Saxe, fondée par le comte Dedon IV, de la maison de Wettin, et consacrée par le prieur Everard de Petersberg, en 1184. La concordance parfaite des parties architectoniques de la chaire avec le style de l'église, ainsi que sa composition et son exécution, justifient l'hypothèse de l'identité de date des deux monuments. La chaire est placée au quatrième pilier, à gauche, en partant de l'entrée; elle a 2^m20 de profondeur, 2^m82 de longueur et 3^m15 d'élévation; elle est entièrement en grès blanc d'un grain fin.

Digitized by Google

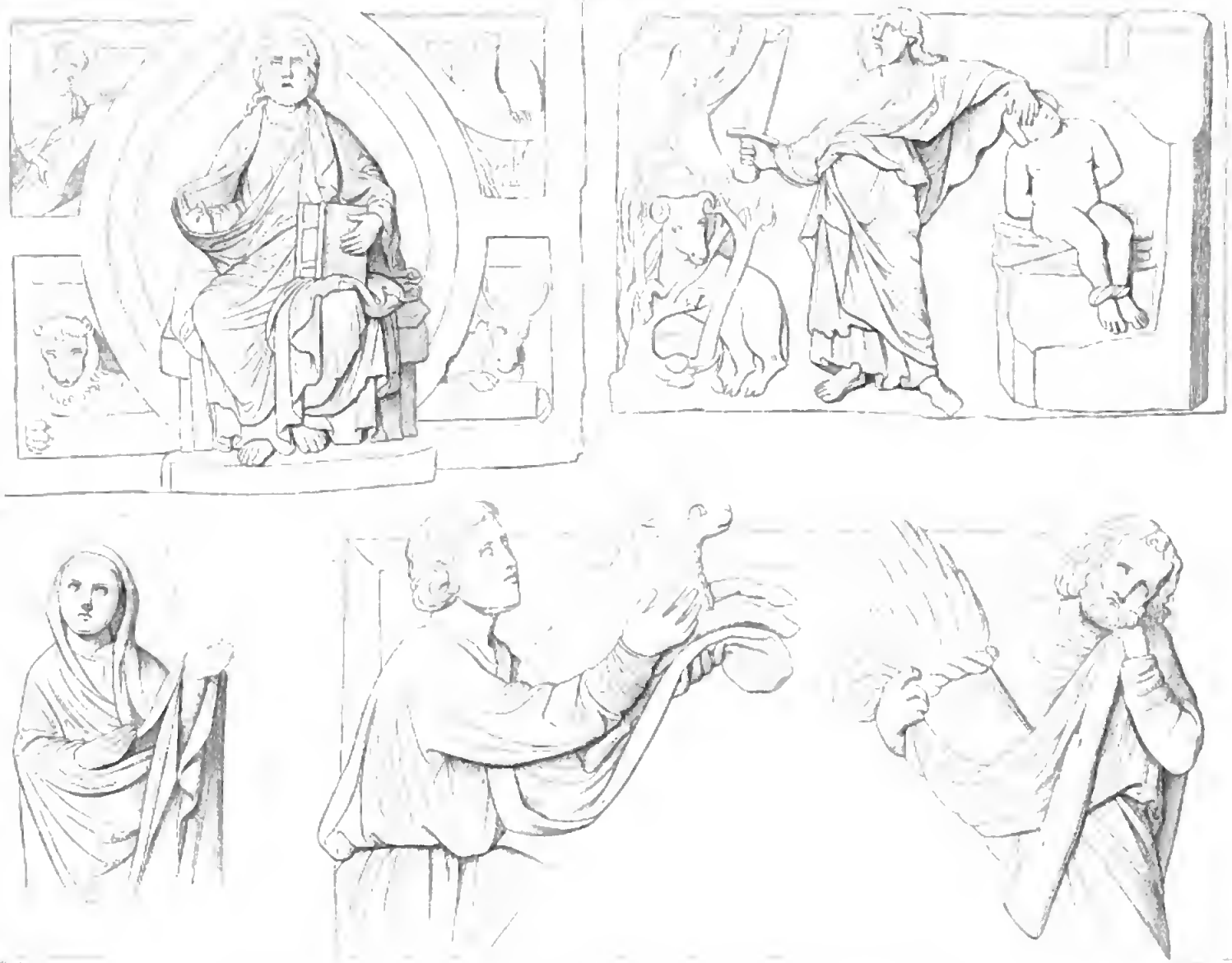
Sa forme est extraordinaire, surtout pour l'Allemagne. La partie inférieure, en forme de cube avec deux faces étroites et deux oblongues, fait saillie en avant du pilier; les côtés est et sud sont à jour; la face ouest est murée. Il y a aux angles de la face méridionale deux colonnes à fûts différents (l'un est uni et l'autre losangé) avec des bases et des abaques attiques, et des chapiteaux corinthiens-romains heureusement imités de l'antique; enfin ces colonnes portent un entablement saillant et élevé, d'un profil antique. Au-dessus de l'entablement s'élève le corps de la chaire, formé de cinq pans de l'octogone avec une corniche semblable; aux angles saillants du devant des faces latérales on voit deux petites colonnettes également dans le style antique. On aperçoit des sculptures sur la face occidentale de la partie inférieure au soubassement et au corps entier de la chaire. Le sujet de ces représentations plastiques est en général un rapprochement de sujets tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament, et qui ont entre eux des rapports plus ou moins intimes. Nous voyons, sur la face principale, le Christ sur un trône entouré des symboles des évangélistes; à côté et debout, sur les faces étroites de l'octogone, sont placés Marie et saint Jean-Baptiste, les premiers témoins de sa vie terrestre. Le sacrifice d'Abraham est le symbole de l'Ancien Testament ordinairement choisi pour représenter la mort volontaire du Christ, et le serpent de bronze, évoqué par Moïse, représente d'habitude le salut apporté par la croix. Notre chaire offre effectivement aussi ces deux sujets sur ses faces; le premier est placé sur celle de l'est et le second sur celle de l'ouest. Le sacrifice de Caïn et d'Abel, sur la face occidentale du soubassement, fait partie de ce cycle d'idées soit comme premier sacrifice, soit comme premier crime après la chute de l'homme, ou bien encore comme symbole des miséricordes et des condamnations éternelles.

Notre planche représente en même temps le sacrifice d'Abel et de Caïn, celui d'Abraham, puis le Christ et la moitié de la figure de Marie.

Ce qui frappe surtout dans les sculptures que nous reproduisons ici, et dont celles de la face de devant sont exécutées en haut-relief de forte saillie et en grès blanc de Rochlitz, c'est le contraste tranchant entre la science très-développée de la forme et de la disposition des draperies, et l'ignorance complète des formes et des proportions du corps humain, aussi bien qu'entre l'expression vivante des visages qui approche de la beauté antique, et les mains et les pieds tout à fait informes. Ces contrastes sont les signes d'un art naissant qui se forme par lui-même, et dont les forces viriles et saines se manifestent particulièrement dans la conception du sujet. Occupons-nous donc un moment du sacrifice des deux premiers frères. Il ne serait pas donné au plus grand maître de mieux rendre le sentiment confiant et dévoué, et cependant humble et craintif, d'un homme qui consomme un sacrifice, qu'il n'est rendu dans les quelques traits de la figure d'Abel offrant un agneau à l'Éternel; le profond ressentiment, le chagrin amer de Caïn, dont les offrandes sont méprisées, sont encore mieux caractérisés par le mouvement de sa tête qu'il détourne et appuie sur sa massue, muet et sinistre conseiller de vengeance. Les traits et les formes sont très-nobles (l'extrémité du nez d'Abel est endommagée dans l'original), l'expression est très-sobre

Digitized by Google

Digitized by Google



RELIEFS VON DER KANZEL

SCULPTURES DE LA CHAIRE DE L'EGLISE — RELIEFS OF THE CHANCEL

Digitized by Google

malgré toute la chaleur du sentiment. Mais il faut avouer aussi que le dessin des mains est affreux, et que l'artiste n'en a tenu aucun compte, car il en a donné à Caïn une très-petite et une autre très-forte.

L'artiste était encore fort éloigné de se faire une idée complète de la représentation vraie d'une action, comme on le voit par le sacrifice d'Abraham. Le mouvement d'Abraham est vivant et harmonieux, mais la surprise et l'interruption du sacrifice n'y sont point exprimées. La figure d'Isaac est presque modelée sans la moindre science des formes du corps. Il en est de même du bélier; mais le vêtement du patriarche est aussi heureusement conçu qu'habilement exécuté.

Nous dirons la même chose de la figure du Christ, dont l'ordonnance, les détails et les belles formes vivantes, unis à des mains et à des pieds grossiers et maladroits, sont une cause de surprise quand on réfléchit que l'artiste n'avait pas loin à aller pour trouver un modèle pour les pieds et les mains, tandis qu'un vêtement comme celui du Christ ou d'Abraham devait être entièrement, ou du moins en partie, créé par l'imagination. D'après cela, on désirera naturellement connaître l'auteur de ces sculptures et l'histoire de son éducation artistique. Mais jusqu'à présent nous ne pouvons donner aucune réponse satisfaisante. Toutefois, nous serons forcé d'admettre, dans l'activité artistique en Saxe, un enchaînement qui remonte jusqu'aux empereurs de la maison de Saxe, ou du moins jusqu'à Henri II et à son école de statuaire de Bamberg. Un autre fait pourrait aider à de plus amples investigations. Il existe une grande ressemblance entre les sculptures de la chaire de Wechselbourg et celles de l'autel de la même église, qui sont postérieures aux premières; il existe encore une grande ressemblance entre les monuments plastiques du Petersberg, près de Halle, les statues et les bas-reliefs de la Porte Dorée de Freiberg, et d'autres sculptures plus anciennes des provinces saxonnes. La plupart de ces ouvrages se trouvent dans des habitations princières, dans les châteaux des riches et puissants comtes de Wettin, de sorte que l'histoire ne saurait se tromper en admettant que cette maison a toujours été la protectrice de l'art national, et qu'elle a des rapports pour ainsi dire héréditaires avec ses créations les plus importantes.

Si un rejeton vivant de cette noble maison, le prince Jean de Saxe, mû par un grand amour des arts, déploie, comme président de la société des antiquaires de Saxe, une vive sollicitude pour la conservation des antiquités, il semble ne suivre qu'un penchant héréditaire fidèlement conservé et cultivé dans sa race. Au nombre des trésors qui, par son influence, ont été sauvés de la destruction, et qui se trouvent actuellement dans la collection de la société des antiquaires de Saxe, dans le *grossen Garten*, à Dresde, on distingue un crucifix dont nous allons parler à la page suivante.

Digitized by Google

CRUCIFIX PLUS GRAND QUE NATURE

AVEC

LA SAINTE VIERGE ET SAINT JEAN

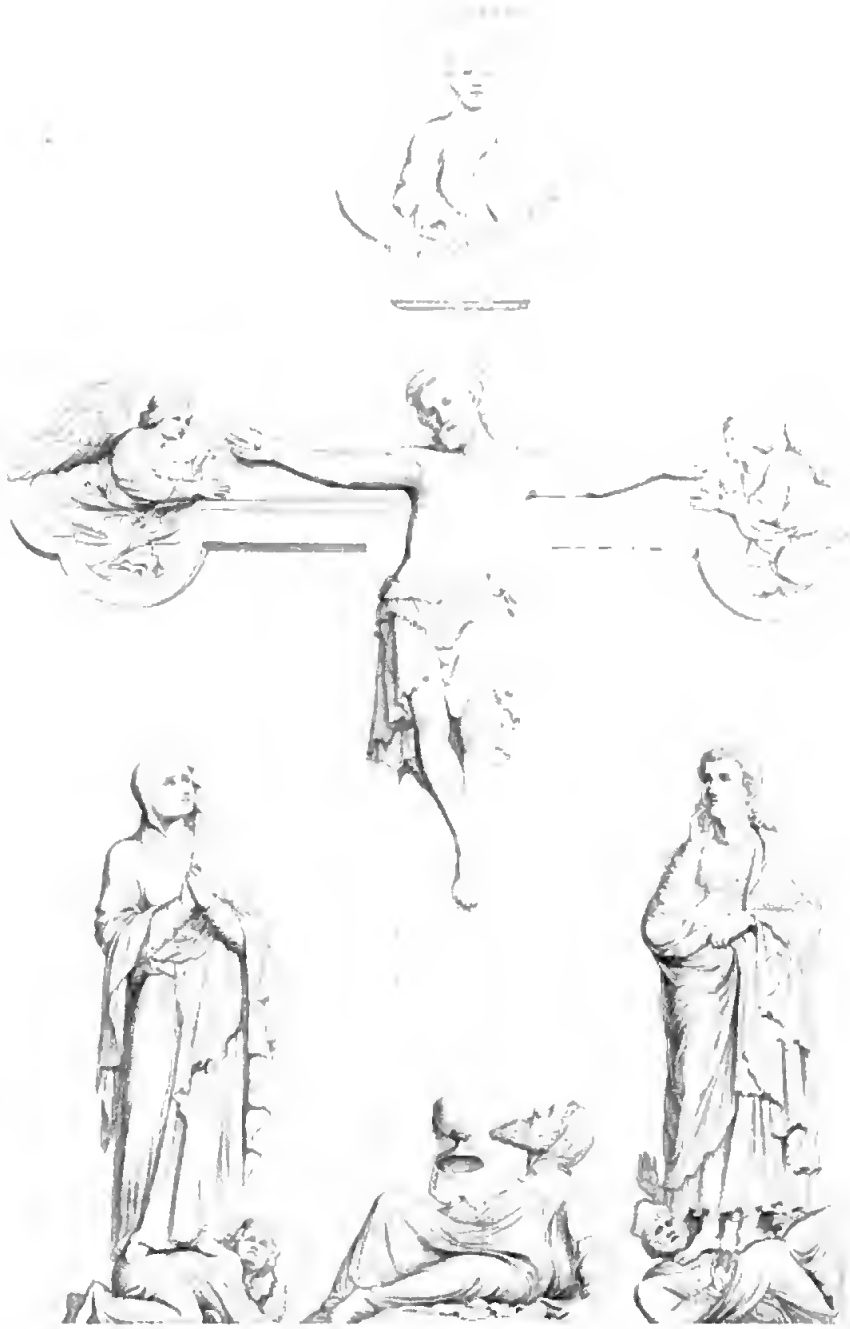
SCULPTURES EN BOIS A FREIBERG, DANS L'ERZGEBIRGE

Ce crucifix est en bois sculpté; il se trouvait anciennement dans l'église Notre-Dame de Freiberg, dans l'Erzgebirge. Nous donnons dans notre planche les deux figures placées de chaque côté de la croix. L'église de Wechselbourg possède un groupe semblable par l'ordonnance, le style et l'exécution; il est placé au-dessus de l'autel et également sculpté en bois. On peut en conclure, non sans raison, que les deux groupes sont dus à un seul et même auteur; car les autres figures du retable de Wechselbourg offrent une ressemblance frappante, et quelquefois parfaite, avec celles de la Porte Dorée. Ces deux ouvrages ne se ressemblent pas seulement par la disposition générale, quoique celui de Wechselbourg soit un peu plus riche, mais ils se ressemblent encore par les détails de formes. Dans la figure du Christ, on observe le même mouvement du corps et de la tête, la même position des bras et des jambes, la même disposition des draperies; la Vierge Marie croise les mains de la même manière dans les deux sujets. Dans les deux compositions, saint Jean, cherchant à calmer sa douleur, porte instinctivement sa main droite sur son visage. Mais si la Vierge, dans la sculpture de Wechselbourg, est placée sur une femme couronnée, et saint Jean sur un homme couronné; et si Marie, dans notre œuvre, est représentée les pieds sur un serpent et saint Jean sur un monstre, ces divers symboles ne font que modifier légèrement l'idée exprimée. Le serpent est, ainsi que la femme babylonienne couronnée, le symbole du péché ou de l'adoration des idoles (le polythéisme); le grand-prêtre exprime, aussi bien que le monstre, le judaïsme obstiné et incrédule après la venue et la mort du Christ.

Quant à l'exécution, ces statues nous montrent la statuaire allemande dans des rapports aussi intimes avec l'antique que l'est l'architecture de la même époque et du même pays avec les traditions romaines. Les grandes masses manquent dans les draperies, exécutées cependant

Digitized by Google

Digitized by Google



[illegible] CRUCIFIX [illegible] HOLY ROOD

Digitized by Google

avec beaucoup de goût et une entente parfaite. Nous n'y voyons pas non plus les plis échancrés, avec les brisures accentuées qui caractérisent la sculpture postérieure du moyen âge. Le figures ressemblent à des figures romaines antiques, vêtues de draperies légères qui adhèrent mollement au corps ou tombent jusqu'aux pieds en longs plis étroits. Il y a une étude sérieuse de la nature dans les têtes et dans les différentes parties du corps; on y saisit clairement l'effort pour individualiser l'idéal. On doit donc rapporter avec assurance cette œuvre à une date postérieure à celle des sculptures de la chaire, mais non cependant au delà du commencement du XIIIe siècle. Ce qui distingue surtout le remarquable talent plastique de l'auteur de nos sculptures, c'est, indépendamment du mouvement profondément senti des figures, la vie du dessin, qui se manifeste surtout dans les galbes délicats des extrémités des draperies. Nous terminerons en faisant observer que, dans la statue originale, l'extrémité du nez de la figure de saint Jean a été endommagée.

Digitized by Google

RETABLE EN BOIS SCULPTÉ

PAR MICHEL PACHER

Tout voyageur qui a parcouru les belles contrées voisines de Salzbourg a sans doute visité le lac et la ville de Saint-Wolfgang, ainsi que l'église de ce petit endroit. Il y aura remarqué, derrière le maître-autel actuel, un autre autel antique et abandonné, et fait sans doute aussi attention aux belles sculptures en bois et aux curieuses peintures dont il est orné.

Comme c'est la première fois que, dans cet ouvrage, il est question d'un retable semblable, il ne sera pas inopportun d'entrer dans quelques détails, et de donner l'histoire de cette espèce de monuments.

Quiconque s'occupe un peu de l'Église et de son histoire découvrira bientôt que les décorations d'autel qui existaient vers la fin du moyen âge ne se trouvent ni dans les temps modernes, ni dans le passé. Dans les plus anciennes églises, dans les basiliques de Rome et de Ravenne des IVe, Ve et VIe siècles, par exemple, il n'y avait pas de tableaux d'autels; les mosaïques de l'abside et de l'arc dit de triomphe formaient les peintures monumentales du chœur.

Les évêques plaçaient seulement sur l'autel des tablettes en ivoire qui contenaient sur leur face intérieure des noms de saints et de bienfaiteurs de l'église, et dont la face extérieure était ornée d'une sculpture. Deux ou trois de ces tablettes étaient généralement réunies ensemble au moyen de charnières, et pouvaient se fermer comme un livre. Ces diptyques ou triptyques, tel était le nom de ces tablettes, suivant qu'elles se composaient de deux ou de trois parties, étaient souvent des ouvrages de l'antiquité païenne représentant des préteurs ou des consuls présidant à l'ouverture des jeux, etc.; car il était d'usage que les hauts fonctionnaires marquassent leur entrée dans la province en offrant comme présents d'honneur de semblables ouvrages d'art. Lorsque Rome au lieu de préteurs envoya des évêques dans les provinces, ceux-ci se conformèrent à cet usage, et conservèrent même les anciens diptyques, jusqu'à ce que l'art chrétien offrit à leur zèle pieux des diptyques d'un nouveau genre. Dans certaines fêtes, ces diptyques ou triptyques étaient placés sur l'autel, et les noms qui y étaient inscrits étaient lus aux fidèles. Peu à peu, on les laissa à leur place, et ils devinrent ainsi partie intégrante de

Digitized by Google

l'ornementation de l'autel. Avec le temps, leurs proportions et leur importance s'accrurent. Lorsque les dimensions de ces diptyques eurent surpassé, en Italie et dans l'Orient, les tablettes d'ivoire habituelles, la peinture fut substituée à la sculpture, et alors aussi les tableaux d'autels devinrent en usage dans les églises, ce qui eut lieu peut-être dans le courant du XIIe siècle. L'architecture vint ensuite leur prêter son concours; le cadre reçut diverses moulures, et en s'élargissant et en s'agrandissant il eut besoin d'un soubassement, et l'on vit apparaître des frontons au sommet; on ne se restreignit pas seulement à deux ou trois volets, on donna aux parties intermédiaires plus de largeur, et l'on y représenta des sujets.

En Allemagne, la sculpture fut plus longtemps employée qu'en Italie pour orner les retables, succédant aux diptyques, et si la peinture y fut également employée, ce ne fut qu'avec certaines restrictions, de sorte que certains panneaux offraient des peintures et d'autres des sculptures. On resta aussi en Allemagne fidèle à la forme et à la disposition primitives, de manière cependant que les grands panneaux employés n'eurent plus l'apparence d'un livre, mais ressemblèrent plutôt à une boîte ou à une armoire. De là aussi leur nom : *Gotteschrein* (armoire de Dieu), *Altarschrein* (armoire d'autel), *Sarg* (tombeau, cercueil), etc. Le panneau principal du centre contenait généralement la sculpture avec des figures en ronde bosse. Les panneaux latéraux étaient destinés à la peinture; mais le plus souvent on y trouve aussi des sculptures. Ils sont comme des vantaux de porte qui recouvrent la division centrale, et, dans ce cas, leurs faces extérieures, faces nouvelles offertes à l'œil, portent presque sans exception des peintures. L'ensemble de cette armoire ou boîte était placé sur un soubassement ou socle également orné de sculptures ou de peintures, et pourvu, comme l'œuvre principale, de volets ou vantaux. Ce mélange de sculpture et de peinture que nous rencontrons en Allemagne, aux retables, dès le XIIIe siècle, amena une action réciproque entre les deux arts, qui ne leur a pas été des plus avantageuses. La sculpture, qui fut faite en bois, à cause de la facilité de l'exécution et de la pose, ne put être laissée, avec la couleur monochrome de sa matière, à côté de tableaux à riches couleurs, sans sacrifier l'effet général; elle emprunta donc à la peinture l'or et les couleurs, et bientôt aussi les proportions des figures et des sujets, pour obtenir l'illusion du contraste des premiers plans et des lointains, comme la peinture parvient à le produire. De son côté, la peinture dut se soumettre à imiter la sculpture dans les traits accentués, les formes aiguës et les oppositions forcées que lui donnait nécessairement la couleur, et elle fut obligée d'abandonner le style doux et coulant, avec les masses tranquilles, pour les besoins de son association avec la sculpture. C'est ainsi que se forma, dans la peinture allemande du milieu du XVe siècle, ce style brisé et sec qui est devenu l'obstacle capital à sa perfection.

Abstraction faite toutefois de ces disparates fortuites, l'art allemand au moyen âge a néanmoins produit des œuvres merveilleuses et excellentes. Il a déployé, au nord comme au sud, des facultés originales non-seulement dans l'association de la peinture et de la sculpture, mais encore dans l'architecture, qui, avec ses niches gothiques, ses clochetons, ses profils et ses frises, ainsi que sa riche ornementation végétale, lui offrait un vaste champ.

Dans le courant du XVIe siècle, la peinture se mit peu à peu en possession exclusive du

Digitized by Google

retable. Elle ne conserva pas toutefois la disposition de l'armoire pour le tableau de l'autel, mais elle maintint la division en tableau central et en tableaux latéraux. Insensiblement, ces derniers furent supprimés, de sorte que le tableau principal du milieu resta seul comme tableau d'autel, ainsi que l'église l'a adopté depuis, et ce n'est que rarement qu'on le voit encadré de sculptures sans caractère architectonique.

Le retable en question de Saint-Wolfgang, dans le Salzkammergut, dans lequel la sculpture est alliée à la peinture, est un des plus beaux retables du xve siècle.

On avait autrefois une si grande horreur des noms d'artistes inconnus, qu'on croyait l'honneur d'une œuvre compromis, si la valeur n'en était garantie par un nom célèbre. C'est ainsi qu'il a pu arriver que l'œuvre remarquable qui nous occupe, malgré une inscription[1] primitive et bien conservée qui en nomme l'auteur, a été attribuée jusqu'à nos jours à Michel Wohlgemuth, dont on est loin d'y reconnaître la manière et le talent.

Cependant, on est arrivé à prêter quelque attention au nom de Pacher, on a suivi ses traces, et il a été donné à un amateur des arts, M. de Vintler, à Bruneck dans le Tyrol, de découvrir des renseignements plus positifs sur ce peintre, dans la ville qui l'a vu naître. Il s'agit surtout d'une pièce qui se trouve dans les archives municipales de Botzen, relative à la restauration d'un grand retable, moitié sculpté et moitié peint, qui aurait été faite par *maître Michel Pacher*, pour l'église de Gries, près Botzen, dans laquelle le retable se voit encore bien conservé dans ses parties essentielles, et qui est importante pour l'histoire de Michel Pacher[2].

Il est question dans ce document du retable de l'église de Botzen, dont les dimensions déterminent aussi celles du retable de l'église de Gries. Ce retable n'existe plus dans l'église de Botzen : mais il est venu par suite de ventes en la possession de M. Max Ainmuller, de Munich, inspecteur de la manufacture royale de vitraux peints. Notre planche en donne une représentation fidèle, faite d'après une photographie.

Le retable (ou « Sarg » ainsi qu'il est nommé dans le document de Botzen) a 1^m88 de hauteur et 1^m56 de largeur; chaque volet ou vantail a naturellement la moitié de cette largeur; le soubassement ou support, qui se ferme également, a 0^m62 de hauteur. Le caractère de l'œuvre, lorsque les vantaux sont fermés, est extrêmement simple, sérieux et tranquille. Sur la face extérieure des volets, la peinture a représenté de grandes figures de femme; à gauche est sainte Julite avec son fils saint Quirique, jeune enfant d'environ dix ans, et sainte Anne avec sa fille Marie, jeune fille de dix à douze ans, et l'enfant Jésus. Le style plein de noblesse des deux saintes mères, leur belle expression, contrastent singulièrement avec la maladresse et la laideur de maintien et de mouvement qu'on remarque dans les enfants. La peinture des volets est sans doute de la main du maître, tandis que les demi-figures du support, les saints Jean-Baptiste et Onophrius, sont l'œuvre, au contraire, de quelque élève.

1. Benedictus Abbas in Mansee hoc opus fieri fecit ac complevit per magistrum Michaelem Pacher de Pruneck a. d. MCCCCLXXXI. On trouvera de plus amples détails dans l'*Histoire de l'art en Allemagne*, par E. Forster, t. II, p. 261.

2. Reimprimé dans le *Deutscher Kunstblatt*, 1853, p. 431.

Digitized by Google

L'ouverture du retable découvre une grande richesse artistique. La sculpture, la peinture et l'ornementation se marient à la magnificence de l'or et des couleurs pour éblouir la vue; mais il s'offre, à celui qui prête attention aux détails et aux particularités de l'œuvre, un champ plein de beauté et de grâce, dont l'exiguïté de notre planche ne rend qu'un pâle reflet. Il va sans dire que notre maître appartient à ces tendances réalistes de son époque, qui, de la Flandre, s'étaient répandues dans toute l'Allemagne; mais dans son imitation de la nature, il suit presque exclusivement les types du beau, il observe dans sa peinture une grande sobriété, et dans les costumes il évite aussi les caprices des artistes de son temps. Le sujet du centre, l'adoration du Verbe fait chair, est en ronde bosse. La mère et le père adoptif, les pâtres et les rois, les anges du ciel et les animaux de l'étable se réunissent dans un seul et même sentiment, exprimé avec autant de sincérité que de naïveté. Ce qui est presque ridicule, c'est la place qu'occupent au centre, et au premier plan de la scène les têtes du bœuf et de l'âne, et derrière elles, la marche pompeuse des rois Mages. Mais il est en même temps touchant de voir la mère étendre un pan de son manteau pour y placer l'enfant nouveau-né, sans témoigner d'autre sentiment qu'une pieuse joie, et de voir un des anges descendus du ciel, tout entier à une pensée de prévenance, tenir un coin du manteau pour garantir l'enfant, tandis que tous les autres chantent des louanges et prient. Si, dans la disposition le sujet du centre se divise des deux côtés en pyramides, dont les sommets sont formés par les pâtres qui, saisis d'une curiosité pleine d'humilité et de bonté, plongent leur regard dans l'intérieur par-dessus la muraille, les parties séparées sont de nouveau reliées par un groupe de petits anges qui, tenant en mains le *Gloria in excelsis*, planent au-dessus du divin enfant, et auxquels semblent encore vouloir s'adjoindre d'autres anges, afin d'augmenter le chœur qui chante des louanges.

Pour former un contraste avec ce brillant tableau de la joie, l'artiste a placé dans le renfoncement ou niche du support la scène du chagrin le plus amer. Le fils est étendu mort dans les bras de sa mère et de ses amis. L'on y rencontre aussi quoique avec quelques mouvements moins beaux et peut-être même outrés, un sentiment généralement délicat et tendre qui manque d'ordinaire dans les œuvres des peintres naturalistes.

Les saintes femmes représentées sur les volets sont sainte Catherine et sainte Christine. Ce sont des bas-reliefs, et ces figures semblent avoir été surtout prises à cœur par l'artiste, puisqu'il les a exécutées en prenant pour type le plus bel idéal possible. Les saints sur les volets du soubassement sont peints, et représentent l'évêque Crispin et un autre pasteur mis sans doute en rapport intime avec l'Église par son ministère.

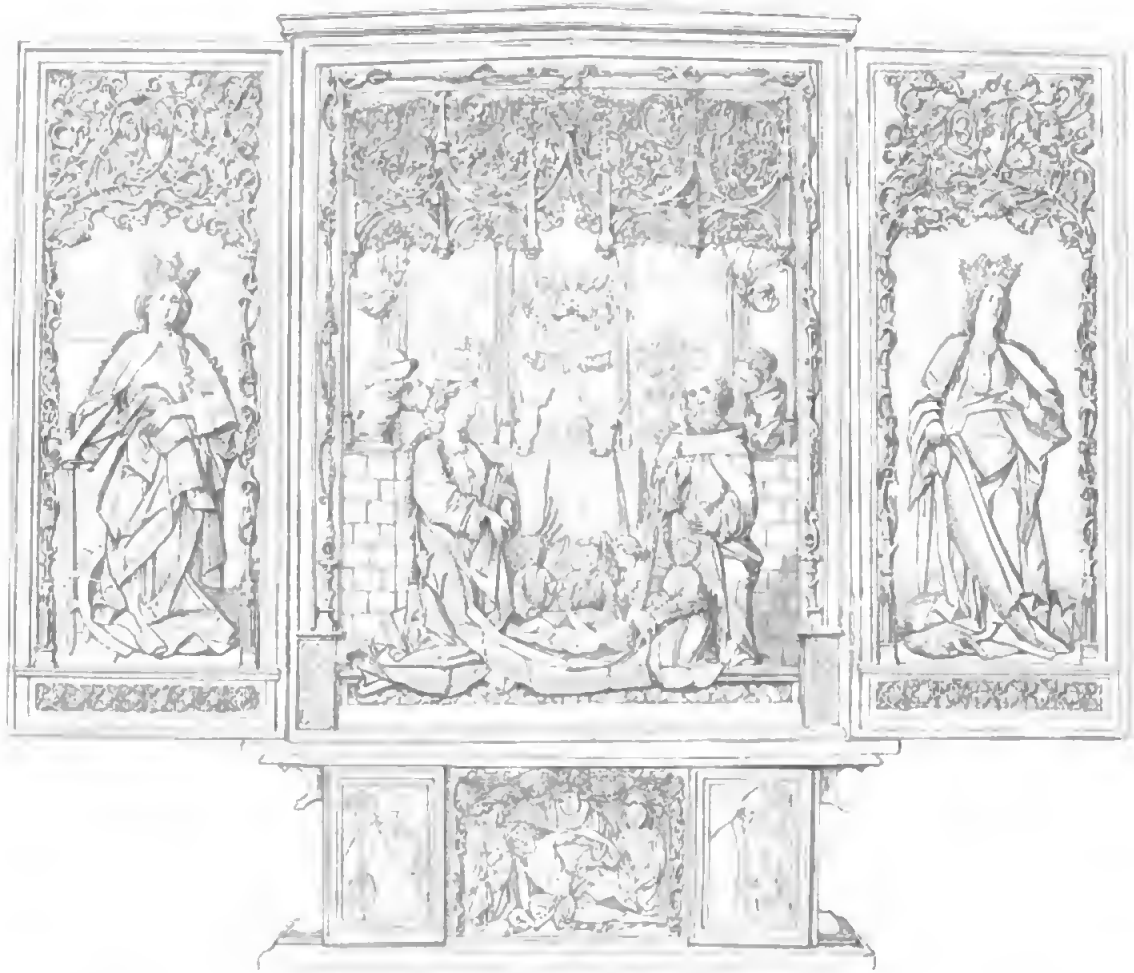
Il y a quelque chose d'italien dans cette œuvre, dans l'ensemble comme dans le style de certaines formes, et surtout des draperies, quelque chose qui rappelle la sévérité de l'ancienne école vénitienne, mais tempérée et empreinte de cette qualité douce et naturelle que les Allemands nomment *Gemüthlichkeit*, et que l'art allemand offre par excellence. Si je nomme Michel Pacher comme l'auteur de notre retable, je n'y suis pas seulement porté par sa parfaite ressemblance avec le tableau d'autel de l'église de Saint-Wolfgang, mais

Digitized by Google

encore par la mention qui en est faite dans le contrat dont il a été parlé plus haut et relatif à l'autel de Gries, où l'on aurait certainement indiqué son nom si c'était un autre artiste que Pacher qui fût l'auteur de l'œuvre qu'on cite comme un modèle de composition et d'exécution. Mais comme le retable de Saint-Wolfgang a été achevé en 1481, que celui de Gries n'a été entrepris que dans cette même année, il faut que celui de Botzen, représenté dans notre planche, ait été fait en 1478 ou 1479.

Digitized by Google

Digitized by Google



RETABLE EN BOIS SCULPTÉ,

ALTAR PIECE CARVED IN WOOD

Digitized by Google

LA VICTOIRE DE CHR. RAUCH

On trouva pendant l'année 1828, dans la maison de Castor et Pollux, à Pompei, un tableau représentant Jupiter assis sur son trône, et au-dessus de lui une figure de femme ailée qui le couronne. Cette figure est celle de *Nike*, la Victoire, fille de la mystérieuse Styx et du Titan Pallas, la force matérielle et brutale. Elle couronne le maître des dieux, pour célébrer son triomphe sur les Titans; elle est ainsi devenue le symbole général de la victoire, et se voit presque dans toutes les œuvres d'art postérieures, qui ont pour sujet la glorification des grandes actions.

Lorsque le roi Louis Ier, de Bavière, érigea dans la Walhalla, près de Ratisbonne, un monument d'honneur à tous les grands hommes de la Germanie, il reprit d'autant plutôt cet usage de l'art antique que le monument lui-même de la Walhalla avait emprunté à cet art sa disposition et ses formes, et était exécuté dans le style religieux du dorique ancien. On devait y placer, dans l'intérieur, entre les bustes en marbre des hommes célèbres de l'Allemagne, des statues de la Victoire, et M. Chrétien Rauch, de Berlin, fut chargé de les exécuter. Six statues de ce genre devaient interrompre la série de ces bustes.

Il est de l'essence de l'art allemand, et particulièrement dans le caractère d'un artiste penseur comme Rauch, de bien s'inspirer de sa donnée et ensuite de la développer avec toute la richesse possible.

La victoire célébrée à la Walhalla n'est point celle que célébrait l'antiquité, et c'est pour cela aussi que la déesse de la Victoire pouvait être représentée sous plusieurs aspects, et de diverses manières. L'ennemi est souvent vaincu à peu de frais; la lutte n'est souvent qu'un jeu, et c'est en dansant que la déesse de la Victoire vient au-devant du vainqueur, lui apportant des couronnes. La victoire peut lui avoir même été encore plus aisée si l'ennemi s'est sauvé saisi de peur : alors la Victoire jette de loin ses couronnes au vainqueur. Mais il est aussi des victoires gagnées non sans grandes peines et de vigoureux efforts, alors la déesse attend avec patience et doute lequel des combattants elle aura à couronner, et elle est indécise si ses couronnes seront pour des morts ou des vivants. Enfin, une victoire décide du sort de la patrie : alors parée de feuillages de chêne et tenant dans la main droite la branche de chêne, la Victoire est comme le symbole de la revendication de la puissance et de la force

1. Gravée d'après une photographie faite à Berlin.

Digitized by Google

du peuple. Mais les forces de l'ennemi s'épuisent, les victoires sont gagnées avec calme, et poursuivies avec réflexion, et la Victoire attend le vainqueur au pied de son trône. Toutefois, la plus belle et la plus magnifique de toutes les victoires, c'est la dernière, celle qui amène la paix, à la suite de laquelle la déesse de la Victoire, dans son triomphe, se couronne elle-même du rameau d'olivier.

C'est dans cette série que nous avons cherché à décrire et à expliquer telle que les divers sujets la présentent, que nous avons choisi la seconde des Victoires, pour la faire entrer dans notre collection de monuments de l'art en Allemagne. Elle est assise sur un roc qui contraste avec le trône choisi à une autre occasion, et ce roc nous avertit que nous sommes en plein air. La Victoire se tourne vers la droite, comme si elle suivait de l'œil l'ennemi et comme si elle était sur le point de jeter une couronne de triomphe à celui qui le poursuit.

L'idée du sujet, ainsi que l'ordonnance de l'ensemble, sont inspirées de l'art antique. La chevelure est légèrement rassemblée en nœud; la chlamyde à manches courtes et boutonnées couvre le corps en formant des plis moelleux dessinant les formes du torse et partant de la poitrine. Le manteau couvre le giron et les jambes, en drapant des plis plus puissants et plus lourds : les pieds s'échappent nus de dessous les draperies. Quelque souvenir que cet ensemble nous donne de l'antique, on ne peut s'empêcher de reconnaître dans les formes elles-mêmes, dans le style des draperies et du nu, le génie d'un art nouveau et indépendant. Ce corps n'est pas celui d'une *Venus victrix*; ces draperies ne sont point l'imitation de celles d'une Muse; l'œil de l'artiste a puisé ces gracieuses formes dans la belle et vivante réalité, et un sentiment exquis du beau, développé par une connaissance intime des plus magnifiques œuvres d'art de tous les temps, a donné la grâce du mouvement, l'harmonie aisée de toutes les lignes, la proportion de toutes les parties; un infatigable zèle pour l'art les a amenées à une telle perfection, qu'on s'arrête même avec délices aux moindres détails de l'œuvre, et qu'enfin la correction du tout nous saisit et nous transporte.

D'autres couronnes ornent encore le front de Rauch; il est avant tout un artiste vraiment allemand, le glorificateur des gloires nationales dans une manière tout à fait originale et indépendante. Nous avons choisi la déesse de la Victoire pour notre série de monuments allemands, parce que dans la jonction du nouvel art allemand avec celui de l'antiquité classique il y a un trait caractéristique d'une influence sinon générale au moins fortement accusée, et aussi parce que la qualité la plus personnelle de l'artiste, le goût, pouvait s'y manifester libre des entraves imposées par le temps et par l'histoire.

Digitized by Google

Digitized by Google

LA VICTOIRE

VICTORIA

VICTORIA

Digitized by Google

LE BAPTÊME DE JÉSUS

SCULPTURE EN IVOIRE

DU TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE DE BAMBERG

Pendant le moyen âge, il n'exista pas en Allemagne d'autres traditions pour la peinture que celles de l'art byzantin. Et cela était naturel; car, en Italie même, les traces de la peinture romaine antique avaient tellement disparu, qu'on se contentait de peintures et d'artistes grecs. Il n'y en avait sans doute pas en Allemagne, et les premières tentatives, les premiers essais, furent faits à l'imitation des manuscrits à vignettes, venus de Byzance et répandus en si grand nombre. Mais il n'en fut point ainsi de l'architecture et de la sculpture. Il ne nous est pas encore possible d'indiquer avec certitude les origines de l'école primitive; mais on observe distinctement dans les œuvres mêmes leur liaison plus ou moins étroite avec les traditions de l'art romain. Le style roman pour l'architecture est évidemment né de l'architecture romaine, et comme le même fait se reproduit pour la sculpture, on pourrait, par opposition à l'imitation des modèles byzantins, admettre un style roman, caractérisé par l'adoption du goût antique pour l'ordonnance des formes, la symbolique, et même pour l'imitation de certains mouvements. Il y avait peut-être alors un plus grand nombre de modèles antiques que ceux qui nous restent aujourd'hui. Il est inutile d'admettre que des artistes allèrent visiter l'Italie, voyages qui étaient fort peu fréquents aux xe et xie siècles, et qui, pendant longtemps encore, furent très-rares. Ajoutons aussi que, dans ce pays, les richesses des arts antiques étaient en grande partie détruites. Tous les jours on découvre, sur l'emplacement de colonies romaines, sur les bords du Rhin et dans le sud de l'Allemagne, d'importants trésors de la statuaire antique, de sorte qu'on n'avait qu'à se donner la peine de faire quelques pas dans Mayence ou dans Augsbourg pour trouver des modèles à imiter.

Quoi qu'il en soit, il est certain qu'en Allemagne les traditions artistiques de l'antiquité furent conservées et suivies, dans des localités différentes, avec des résultats différents, et

Digitized by Google

que, du temps de l'empereur Henri II, il y avait à Bamberg une école de statuaire très-active qui suivait très-sérieusement ces traditions, mais qui en même temps aussi fraya le chemin, à son insu peut-être, à un art national, en cherchant à donner une expression sensible aux conceptions du christianisme.

Dans la planche qui nous occupe en ce moment, nous avons un exemple de l'activité artistique dont nous venons de parler. Elle reproduit une sculpture en ivoire qui se trouvait dans le trésor de la cathédrale de Bamberg, et qui se voit actuellement dans la salle des objets précieux de la bibliothèque nationale et royale de Munich (pupitre v, numéro 36). Elle décore la reliure d'un évangile du xe ou xie siècle. Le Sauveur (figuré sans nimbe, ce qui est remarquable) y est représenté sous la figure d'un jeune homme imberbe, la tête ornée d'une longue chevelure qui retombe sur les épaules; il est nu et debout dans les eaux du Jourdain, dont les vagues lui enveloppent la partie inférieure du corps. A sa gauche est placé saint Jean-Baptiste, sous la figure d'un vieillard vêtu d'une tunique courte, le corps à moitié penché, la main droite levée pour bénir, et tenant de la main gauche sa tunique. Sa figure semble exprimer un sentiment de vénération. Vis-à-vis de lui, on voit un ange qui s'incline respectueusement en présentant un linge pour sécher le corps du nouveau baptisé. Au-dessus de la tête du Christ est placée une colombe symbolique qui envoie sur le Christ trois rayons sortant de son bec. De chaque côté de la colombe est une figure humaine, vue à mi-corps, et qui s'élève hors des nuages : l'une représente un homme, l'autre une femme. Toutes deux tiennent des torches à la main; ce sont les deux grandes lumières du ciel, le dieu du soleil et la déesse de la lune, qui prennent une vive part à l'action qui se consomme, ainsi que l'a exprimé avec clarté l'artiste. Tout au haut de la composition est placée une main ouverte et abaissée; dans les nuages, à droite et à gauche de cette main, on voit trois anges qui expriment visiblement leur joie et leur ravissement.

Ce qui saisit surtout dans cette œuvre, travail du commencement du xie siècle, c'est le sentiment délicat de l'art et l'entente lucide qui y règnent. On n'y voit aucun pli qui ne soit parfaitement bien modelé; il n'y a pas jusqu'aux traits des visages qui ne soient en parfait accord avec le mouvement et les formes des corps. Ajoutons qu'il y a, dans les figures beaucoup de variété et de vie; nous n'y remarquons nulle part le souvenir des formes conventionnelles et immobiles des sculptures byzantines de la même époque. La figure humaine y est aussi assez bien comprise ; certains détails, tels que les têtes, les mains surtout, particulièrement celle qui sort des nues dans la partie supérieure du sujet, sont remarquablement corrects de dessin et de sentiment; mais, d'un autre côté, le sentiment des proportions ainsi que du rapport des diverses parties est encore très-imparfait : on cherche par exemple le haut du bras de saint Jean-Baptiste, qui manque presque entièrement. D'autres parties du corps ont également été oubliées. Quant au style de cette sculpture, il faut nécessairement que l'artiste ait vu des œuvres antiques; c'est ce que prouvent surtout les plis allongés des draperies serrées sur le corps. Ensuite, à l'imitation de l'antique, tout ce qui est accessoire et pittoresque est traité d'une manière symbolique, comme la rivière avec ses vagues et ses

Digitized by Google

Digitized by Google

LE BAPTÊME DE JÉSUS

THE BAPTISM OF CHRIST

Digitized by Google

rives, l'herbe et les fleurs, ainsi que les nuages. Il y a dans la disposition générale une stricte symétrie, et les ressources et les moyens de l'art antique ont été employés pour l'expression de l'idée, sauf qu'à côté de la déesse de la nuit nous voyons apparaître le dieu du soleil avec une barbe.

Le travail matériel de l'ivoire est si habile et si parfait, qu'il suppose une longue pratique, et une école dont l'existence ne nous est pas encore autrement révélée.

Digitized by Google

L'AUTEL DE SAINT GRÉGOIRE

PAR SCHRAMM

(LES FIGURES ONT ENVIRON 24 CENTIM. D'ÉLÉVATION)

Nous ne connaissons que peu de noms de sculpteurs du moyen âge, quelque grandes que soient nos richesses en sculptures, et surtout en sculptures sur bois. Ces dernières abondent plus particulièrement en Souabe, pays qui a toujours excellé dans ce genre de productions. C'est là aussi qu'on a été à même de saisir quelques noms propres et d'établir comme une suite dans cette partie de l'histoire des beaux-arts. Il est probable que le centre de cette activité artistique fut Ulm, où la construction de la cathédrale offrait de fréquentes occasions de produire des ouvrages de sculpture. Là du moins nous trouvons le chef le plus distingué de l'école. *Jörg Syrlin*, et ses célèbres sculptures. Vient ensuite Ravensbourg où l'on trouve beaucoup d'œuvres remarquables et aussi un nom d'artiste important, *Schramm*, sans prénom toutefois, et sans autre notion sur son origine et sa vie. Ce nom se lit sur une statue de la madone de un mètre vingt-cinq centimètres d'élévation, provenant de la paroisse catholique de Ravensbourg, et qui est en la possession de M. de Hirscher, conseiller ecclésiastique à Fribourg en Brisgau.

Le style en est si bien accentué, que le statuaire Entres de Munich, reconnut aussitôt, en voyant la madone, la main qui avait sculpté un devant d'autel, provenant également de Ravensbourg et qu'il possédait. C'est cet objet d'art dont nous donnons la gravure, faite d'après une photographie. Il se compose de trois groupes isolés, dont celui du centre représente le pape saint Grégoire, célébrant la messe. L'acolyte à son côté tient la tiare papale; lui-même élève la tête dans l'attitude de l'extase, car le Christ, dont il veut représenter symboliquement le sacrifice dans cette cérémonie religieuse, lui est apparu en personne dans la transsubstantiation, avec les signes de sa passion et de sa mort, de sorte que le calice lui est échappé des mains et qu'il est absorbé dans la prière. L'expression est d'une pureté et d'un sentiment moral ou ne peut plus parfait; et la forme de la tête d'une perfection qu'on ne rencontre que dans les œuvres contemporaines de l'art, en Italie.

La jeune figure de femme à droite représente sainte Catherine; on voit à ses côtés les débris de la roue qui devait lui donner la mort. Nous avons supprimé dans notre planche la figure du bourreau qui est placée dans l'original derrière la sainte, et qui tient le glaive destiné à lui décoller la tête. Nous avons retranché cette figure parce qu'elle affaiblissait sans

Digitized by Google

Digitized by Google

L'AUTEL DE ST GRÉGOIRE

THE ALTAR OF ST GREGORY

Digitized by Google

nécessité l'effet que produit cette délicieuse figure de femme. L'homme qui est agenouillé du côté opposé, est l'ermite saint Onufrius, qui n'était vêtu que de feuilles, et qui vivait dans une forêt d'une façon si sauvage, qu'il fut poursuivi comme un gibier par les chasseurs et leurs chiens.

Pour établir la symétrie avec la figure du bourreau dans le groupe de sainte Catherine, on voit derrière notre sainte, dans l'original, une espèce de porte creusée dans le roc que nous avons également supprimée dans notre reproduction.

Ce qui saute surtout aux yeux dans cette œuvre, c'est la grande inégalité de ses différentes parties, de sorte qu'il devient difficile de s'expliquer à côté de la perfection des unes, les défectuosités grossières des autres. Le côté faible de maître Schramm, ce sont les proportions. La figure (supprimée par nous) du bourreau n'a pas beaucoup plus de cinq têtes et le diamètre du corps à la hauteur de l'aine est égal à la moitié de la largeur du visage de la naissance du nez à l'oreille. Les bras de saint Onufrius sont beaucoup trop courts, et ses pieds sont trop longs! Le cou de saint Grégoire ne peut supporter la tête, qui est très-belle, et il serait impossible au corps de s'asseoir. Il y avait cependant chez cet artiste un juste sentiment des formes, un sentiment énergique du beau, et par-dessus tout une vive puissance d'expression. La tête et la figure entière de sainte Catherine sont aussi gracieuses, au milieu de ses souffrances sa joie de mourir pour sa foi aussi touchante, que la tête et l'attitude de saint Grégoire sont inimitables!

On découvre, dans certaines parties isolées des corps, une étude sérieuse bien qu'insuffisante de la nature; mais dans l'ordonnance des draperies ainsi que dans le choix et le dessin des plis, leur jet et leur brisure, se manifeste incontestablement un talent d'artiste, abstraction faite du genou, qui est dessiné maladroitement, trop fortement accusé et pauvre d'étoffe, les draperies expriment bien les formes et le mouvement du corps, et les parties lisses et les plis, les brisures légères et profondes, alternent d'une manière bien raisonnée et dans un bon dessin. Les cheveux aussi sont ajustés avec goût et exécutés avec un sentiment plastique.

Toute cette sculpture est peinte et ornée avec un sentiment du coloris plus délicat qu'on ne le rencontre habituellement. On ne s'est pas contenté des tons locaux principaux, mais ils sont légèrement nuancés, surtout dans les chairs.

Mais ce qui donne une importance spéciale à ce devant d'autel et à son auteur, c'est son rapport avec l'art de la basse Allemagne. Du premier coup, on reconnaît dans ce travail l'influence du naturalisme de van Eyk, et à un plus haut degré le sentiment du beau et l'âme de l'école de Souabe. On n'a pas choisi des costumes historiques pour les saints : tous les accessoires sont subordonnés; et quelque vrais, quelque individuels et conformes au type de l'époque que soient les traits du visage, la puissance de l'expression, la manifestation des caractères les surpassent de beaucoup et sont dues à une véritable intuition d'artiste.

Jusqu'à présent on ne connaît encore qu'une troisième œuvre de maître Schramm : la statue de saint Ulrich, presque de grandeur naturelle et conservée dans l'église de Bodnegg, près de Ravensbourg.

Digitized by Google

L'EGSTERSTEIN EN WESTPHALIE

LARGEUR, 4m; HAUTEUR, 5m 17

Situation des Egstersteine. — Du côté nord-est de la forêt de Lippe ou de Teutobourg, qui s'étend vers la frontière sud-ouest de la principauté de Lippe, non loin de la ville de Horn, à l'issue d'une vallée, sur la rive droite de la petite rivière de Wiembecke, on voit des rochers isolés, et séparés des montagnes boisées de l'Egge qui sont en grès fin de plusieurs couleurs avec des faces planes verticales. Ces rochers connus sous le nom d'Egstersteine [1], sont du nombre des curiosités les plus remarquables du nord de l'Allemagne. Frappants par leur forme et leur position, ils attirent surtout l'attention des archéologues par des grottes et des sculptures taillées dans le roc. Ils ont été, à diverses époques, l'objet de recherches scientifiques [2].

Le voisinage du champ de bataille d'Arminius, ainsi que les souvenirs des anciennes époques germaniques et du temps des Carlovingiens, ont pu induire les historiens et les archéologues à prendre les Egstersteine, leurs grottes et leurs sculptures, malgré tous les indices chrétiens, pour des restes du paganisme des Chérusques ou des Saxons. Il est possible que ces grottes soient très-anciennes, et qu'elles aient servi à la religion à des époques antérieures au christianisme, mais il ne peut y avoir de doute sur leur destination chrétienne avec leur apparence actuelle : leurs sculptures se rapportent toutes à nos croyances religieuses.

A droite de la route, qui conduit à travers les rochers de Horn à Paderborn, on trouve trois groupes de roches séparés par des gorges de peu d'étendue, qui renferment les points importants de notre investigation : deux grottes taillées dans le roc, une haute et une basse, avec la sculpture donnée dans notre planche.

La Grotte supérieure. — La grotte supérieure est creusée dans la roche du centre qui est aussi la plus étroite et la plus élevée. On y monte par 78 marches qui sont

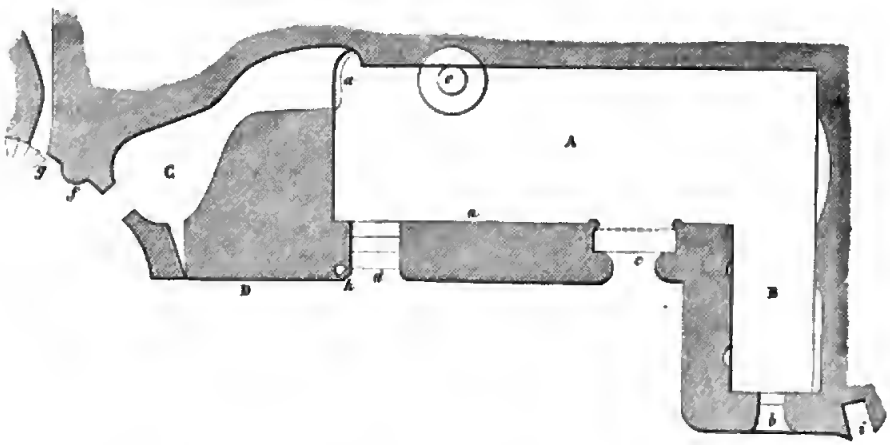
1. On écrit aussi *Eggesterstene*, *Extersteine*, *Externsteine* : au moyen âge on les appelait *Agistersteine* (document de Paderborn, 1090) et *Egesterensteyne* (document de Werden, 1140; de Paderborn, de 1366-1560)

2. L'ouvrage : l'*Egstersteen en Westphalie*, nouvellement publié par C.-F. Massmann, 1846, donne une liste complète de la bibliographie qui s'y rapporte et une critique des diverses opinions et copies. Des renseignements historiques curieux se trouvent dans Dr W.-E. Giefers Les *Externsteine*, etc., 1851. Voyez aussi W. Lübke *Die mittelalterliche Kunst in Westfalen* (l'Art du moyen âge en Westphalie), Leipzig, 1853.

Digitized by Google

taillées dans le rocher le plus près de la route et de la plate-forme un pont jeté au-dessus de la gorge, conduit à la seconde roche. Cette plate-forme est un rectangle de 5m 60 de longueur sur 3m 15 de largeur; elle est actuellement découverte, privée d'une de ses parois latérales. Sur chacun des petits côtés, est taillé une baie aveugle de 1m 72 de largeur sur 0 78 de profondeur; celle du nord est divisée en deux parties par une tablette, également taillée dans le roc, de 0m88 de hauteur, 0m36 de largeur et 0m70 de profondeur. Une ouverture circulaire dans la baie du nord ainsi qu'une ouverture semi-circulaire dans celle de l'ouest, auront autrefois donné un peu de jour dans cette grotte, dont la destination a pu être de servir au culte, quelque téméraire qu'il soit de prendre contrairement aux proportions prescrites par l'Église pour un autel, la tablette sur laquelle sont taillés les armoiries d'Abdinghof, un petit creux carré et deux clefs, qui par le style appartiennent au XIIe siècle.

La Grotte inférieure. — La chapelle ou grotte basse, dont nous donnons ici le plan, s'explique plus facilement.



Les parties en hachures indiquent les roches; les lettres A et B l'étendue de la chapelle; la lettre C son entrée, formée sans doute par la nature; elle a 6m de longueur, 0m70 de largeur dans la partie la plus étroite et 2m 95 de hauteur. En *a*, on arrive à la chapelle, qui est d'une marche en contre-bas de l'entrée : ses parois sont taillées lisses, tandis que le plafond a généralement conservé la surface brute d'une grotte naturelle. Cette chapelle a 10m 67 de longueur, 3m 45 de largeur et 3m 13 d'élévation. A ce rectangle oblong vient se joindre à l'ouest et à angle droit un second espace en B de 3m 76 de longueur sur 1m 88 de largeur. Ces grottes sont éclairées par une petite fenêtre placée au point *b*, une seconde au point *c*, et la porte au point *d*. La fenêtre *b* a 0m62 de largeur, 1m 10 de hauteur : elle est à plein cintre, évasée à sa partie supérieure; tout auprès de cette fenêtre il y en a une toute pareille en i, qui donne sur une autre salle séparée, accessible seulement avec une

Digitized by Google

échelle, et qui a 1m 25 de largeur sur 1m 72 de profondeur. Cette salle n'a aucune communication avec notre chapelle. En dessous de *b* et plus en avant, à un endroit où l'herbe croît maintenant, se trouve une grotte taillée dans le roc, ayant une voûte plate, et offrant dans son sol une ouverture ou renfoncement qui semble destiné à recevoir un cadavre. On appelle cet endroit : le Tombeau du Christ. La fenêtre *c* a 1m 88 de largeur, 2m 66 d'élévation : elle a sans doute été convertie en porte d'entrée, à l'époque où les grottes ont servi de caves[1]. La véritable entrée *d* de 1m 10 de largeur et de 1m 88 de hauteur, est rectangulaire du haut, et de quatre marches plus élevée que le sol extérieur. Il y a absence totale de formes et de profils architectoniques dans ce monument, à moins qu'on ne compte pour tels quelques tores dans les embrasures de fenêtre *c*. En dehors, au-dessus de la porte, se trouve la silhouette de l'ancienne aigle impériale à une tête, et la manière dont elle est creusée dans le rocher indique qu'il y avait une aigle héraldique, peut-être coulée en bronze, appliquée et scellée dans la pierre[2]. Sur la paroi méridionale, auprès de l'entrée *a*, il y a une vasque incrustée, de 0m 55 de diamètre, un enfoncement circulaire dans le sol de 1m 41 de diamètre, dont la destination est incertaine[3]. Il n'y a plus de traces d'autel, mais devant la porte *d*, on trouve celles d'un bénitier *h*, taillé dans le roc. La salle B a pu servir de sacristie au moyen d'une tapisserie qui la séparait de la grotte A. Il est très-probable que cette grotte fut dans l'origine une chapelle du saint Sépulcre. Ces chapelles s'élevèrent dans tout l'occident à la suite des croisades; il est donc possible que l'espace C ait été disposé en sépulcre du Sauveur.

Saint-Pierre. — En avant de l'entrée C, formée par le rocher, on voit au point *f*, une sculpture, ciselée dans la pierre, de 2m 4 de hauteur. Malgré sa dégradation, on distingue une figure barbue, un large manteau, une main (la droite) tenant une clef, la main gauche indiquant l'entrée; ce n'est donc pas, comme on le croit, la figure d'un grand sacrificateur païen, tenant une hache, mais c'est tout simplement saint Pierre, gardien du Paradis. Tout à côté au point *g*, commence un escalier qui conduit sur la plate-forme de ce rocher, but favori de promenade des habitants de Horn. De l'autre côté, au point D se trouve la sculpture reproduite par notre planche. Elle est taillée dans le roc, a 4m de largeur et 5m 17 de hauteur. C'est un des monuments les plus remarquables de la sculpture allemande des commencements du moyen âge[4].

1. Le comte Herm. Adolphe de Lippe avait établi, en 1866, une tour et un pavillon de chasse en avant de la chapelle qui subsistèrent plus d'un siècle. C'est à la princesse Pauline de Lippe qu'on doit, de 1809 à 1811, le déblaiement et la restauration des Egstersteine.

2. Giefers, ouvrage cité p. 51, prend cet aigle pour une colombe, et le symbole du Saint-Esprit, pour compléter la Trinité, dont le Père et le Fils sont représentés sur le bas-relief de la grotte. Mais il n'y a pas d'exemple dans l'art chrétien d'un tel isolement des parties intégrantes du symbole de la Trinité, d'autant plus que la place ne manquait pas sur la surface qu'occupe le bas-relif.

3. La destination de cet enfoncement reste toujours douteux; la plupart des auteurs le prennent pour une cuve baptismale et Giefers déclare que c'est un bénitier.

4. Il existe de ce monument une lithographie d'après un dessin de Chr. Rauch, qui porta Gœthe à rédiger sur cette œuvre une dissertation d'art, qui se trouve dans ses œuvres complètes, édition de 1830, tome 39, p. 304.

Digitized by Google

Descente de Croix. — Le sujet de la sculpture, évidemment en rapport direct avec la destination de la chapelle, est la *descente de croix du Christ*; mais de la manière dont elle est conçue, elle représente le symbole de l'immortalité de l'âme dans la croyance chrétienne. Examinons-la en détail.

Partie supérieure. — La sculpture consiste en deux parties, l'une inférieure, l'autre supérieure. Celle-ci offre, presque au centre, la croix typique et consacrée avec des empâtements au pied et aux branches latérales. Au-dessus de la tige verticale est une tablette, mais sans inscription. Joseph d'Arimathie est monté sur un siége (ayant la forme d'un palmier plié ou d'une colonne courbée dont le chapiteau est composé de deux grosses feuilles s'écartant l'une de l'autre) pour détacher le corps du Christ et le descendre après lui avoir ôté les clous qui lui traversaient les mains. Embrassant la croix dans son bras droit, afin de se soutenir, il a saisi le corps du Sauveur à la hauteur de l'aine avec sa main gauche (il ne reste plus que la main et son attache; le bras est cassé ainsi que les deux jambes; une partie des pieds seule reste) et retient la chute du corps. En face de Joseph, au pied de la croix, est placé Nicodème (dont les deux jambes sont également mutilées); il reçoit le corps dans ses bras et le pose doucement sur son épaule gauche. Il est douteux si les pieds du Sauveur sont encore attachés, car toute trace de clous a complétement disparu. La roideur de la pose semble pourtant indiquer que les pieds sont encore retenus par les clous. Les deux bras (dont celui de gauche manque jusqu'à la main) pendent roides et symétriques le long du dos de Nicodème; la tête du Christ est soutenue par une figure de femme qu'on reconnaît être sa mère, quoique la tête soit détruite; elle étend les deux mains avec une expression de tendresse pleine de douleur, sur la tête inanimée de son fils. Du côté opposé, derrière Joseph d'Arimathie, est le disciple saint Jean, la main droite élevée en signe de douleur, la gauche tenant l'Évangile et la face baissée contre terre.

Au-dessus de la croix, à gauche, on voit une figure d'homme à mi-corps, dans laquelle, malgré son air de jeunesse, son auréole et son étendard avec la croix, nous ne pouvons reconnaître que Dieu le père. Il se penche pour donner sa bénédiction au corps de son fils, dont il a repris l'âme (sous l'apparence d'un enfant), en accomplissement de sa dernière prière : « Mon père, je remets mon âme dans tes mains. » A la gauche et à la droite de la croix sont placées deux figures vues jusqu'à mi-corps, elles pleurent et font le mouvement de se cacher le visage avec de grands voiles. On reconnaît en elles, à l'auréole qui les couronne, le soleil et la lune qui se cachèrent pendant le crucifiement, comme le rapporte l'Évangile.

Partie inférieure. — La mort du Christ sur la croix a pour nous une double signification théologique. Nous la trouvons plus ou moins exprimée dans toutes les anciennes représentations plastiques. Elle a brisé la puissance de la mort et du péché. La mort et le péché liés l'un à l'autre, selon la doctrine chrétienne, comme l'effet et la cause, sont toujours exprimés dans l'art chrétien ancien, par des forces ennemies, ou par des bêtes, par le lion et le dragon, souvent aussi par un seul sujet, le dragon ou le serpent; ce qui fait penser au serpent du Paradis

Digitized by Google

et de l'apocalypse de saint Jean, ou bien à la puissance du paganisme, vaincue par le christianisme, et confondue dans l'idée chrétienne avec la mort et le péché (voy. plus haut, p. 16, et plus loin, p. 50). Cette pensée se retrouve dans l'Egsterstein et est figurée d'une manière tout originale. On y voit un homme et une femme, peut-être le premier couple humain, représentant le genre humain, agenouillés et enchaînés par le dragon qui les a enlacés fortement de son cou et de sa queue de serpent : ils sont en même temps en prière, les mains jointes et élevées ainsi que la tête, vers la croix qu'ils invoquent avec espoir, quoique cette croix soit séparée d'eux par une couverture épaisse taillée dans le roc, sans communication avec le haut. Ce contraste entre les deux parties de la représentation, unies par la pensée mais séparées par l'espace, indique bien la signification de l'œuvre et la raison qui l'a fait placer entre les deux portes de l'église. Le Christ n'est point encore descendu aux enfers pour ravir sa puissance à la mort; on le retire d'abord de la croix pour le placer dans le tombeau. Et le genre humain est au pouvoir de la mort et du péché aussi longtemps qu'il n'a pas donné son âme tout entière à la rédemption par le Christ, comme l'Église l'invite à le faire. C'est ainsi que le couple, retenu et enlacé par le serpent, doit offrir à ceux qui entrent dans la chapelle une image de l'état de leur âme, en même temps que la mort du Christ leur offre l'espérance et la voie de la rédemption.

Si nous sommes forcé de reconnaître à l'auteur de notre œuvre une supériorité sur ses contemporains, à cause de la pénétration et de la clarté scolastiques avec lesquelles il a su saisir l'idée chrétienne; cette supériorité se retrouve à un plus haut degré encore dans l'ordonnance, la représentation et même l'exécution, quoiqu'on ne doive pas oublier qu'on a devant soi un travail d'une époque reculée, où l'art n'était point encore développé.

Ordonnance. — Ce qui frappe d'abord agréablement dans l'ordonnance, c'est la division de la composition en deux parties distinctes, le socle et le sujet. En comparaison de ce dernier, le socle est on ne peut plus simple; mais les deux figures humaines sont très-heureusement rendues. Malgré les enroulements divers, l'attitude et le mouvement du couple enlacé et suppliant, aussi bien que du dragon rebelle, sont parfaitement clairs : les lignes et les contours se marient avec harmonie malgré la rigueur de la symétrie observée, qui semble faire, jusqu'à un certain point, de ce groupe, une consule ayant pour extrémités la tête et la queue du monstre. Les différentes parties sont bien dégagées; on saisit tout d'abord que l'artiste a laissé en liberté les bras de l'homme et de la femme, pour la prière, tandis que les autres parties du corps sont traitées différemment et entièrement assujetties par les enlacements. Dans la division supérieure, les lois de la symétrie, également observées, concordent avec un arrangement indépendant et plein de vie; cependant les figures y sont disposées de telle sorte que l'art le plus parfait ne pourrait guère imaginer une disposition meilleure; il éviterait tout au plus de donner l'équilibre à la figure de Dieu le Père, avec une bannière.

Digitized by Google

Représentation. — Le genre d'exposition du sujet a une valeur particulière; il exprime avec la plus grande clarté la profondeur et la délicatesse du sentiment artistique de l'auteur. C'est ce que témoignent déjà la gravité solennelle répandue sur l'ensemble et la placidité des mouvements, qui ne peuvent servir d'expression qu'à une douleur sainte. Considérés isolément et en détail, les motifs sont choisis avec autant de réflexion que de sentiment. L'artiste a voulu exprimer que le Christ était réellement mort; c'est pour cette raison que son corps représente une masse inanimée. Mais, pour que dans cet état il ne subisse pas les lois de la pesanteur, Joseph (soutenu par la croix) le maintient avec la main et Nicodème le supporte; afin que la tête reste visible, Marie l'élève, non pour la faire voir aux assistants, mais par le mouvement de l'amour maternel le plus tendre, qui la porte à rapprocher sa tête de celle de son fils bien-aimé. C'est également la tendresse et l'amour qui sont exprimés dans tous les mouvements des autres figures, plutôt que le désir de descendre le Maître de la croix. Comme le chœur de l'ancienne tragédie, saint Jean est là, au pied de la croix, dans le deuil et les lamentations, témoin de l'action qui a lieu devant lui. De même que dans le sujet du bas, où la prière et la confiance sont justement senties et exprimées, l'accord de la vérité morale et matérielle est résolu de la manière la plus heureuse dans la composition supérieure.

Il est nécessaire, toutefois, de donner l'explication de certaines particularités de cette composition. On se demande pourquoi l'homme est entièrement nu, tandis que la femme ne l'est qu'en partie. A l'aide du dragon, on aurait pu donner satisfaction au sentiment de la pudeur, comme on l'a fait pour l'homme. On se demande encore ce que signifie la croix dans le nimbe du Père, tandis que la bannière de la résurrection dans sa main peut signifier seulement que sa toute-puissance va faire cesser les douleurs de son Fils. La représentation de l'âme du Christ sous la figure d'un enfant est toute particulière; d'ordinaire, et en rapport avec ce verset de l'Écriture : « Si vous ne devenez pas comme les petits enfants, etc. », on la retrouve dans la représentation d'autres morts, de celle des larrons aux côtés de Jésus, surtout de celle de la sainte Vierge; mais on ne rencontre que rarement cette figure d'enfant dans la représentation de la mort du Sauveur. La représentation du soleil et de la lune au moyen des allégories mythologiques des Romains, de *sol* et de *luna*, est fréquente; nous en avons déjà cité des exemples dans cet ouvrage. Elle appartient aux traditions de l'antiquité; elle s'est perpétuée avec la langue, les formes de l'art et tant d'autres conceptions empruntées naïvement aux époques antérieures au christianisme et conservées presque jusqu'aux limites du moyen âge, dans le monde chrétien et germanique. Ensuite elle s'est conservée dans l'art, non plus avec la même naïveté, mais par une appréciation raisonnée de la civilisation classique, et comme un élément vraiment païen.

Style. — Pour déterminer le style de l'art germanique du commencement du moyen âge, nous avons surtout deux points d'appui principaux : ces points d'appui sont les œuvres d'art romaines et byzantines. On peut dire en général que la peinture s'inspire du style byzantin, et que la sculpture imite plutôt les types romains. Dans notre sujet on sent l'in-

Digitized by Google

fluence des deux écoles : mais on y voit aussi percer des facultés propres et nationales qui tendent visiblement à l'idéalisme. Les draperies offrent le type qu'on remarque dans les anciennes figures hiératiques et sur les autels de la Grèce : ce sont les plus parallèles et minces, frisés à leurs extrémités, sans larges masses, sans brisures; mais on retrouve dans les corps la plénitude et la forme arrondie des figures des tombeaux romains. Dans les têtes, au contraire, se manifeste une conception indépendante et franche des types chrétiens jointe à un sentiment national de l'art, déjà en voie de développement. Ce double caractère se manifeste jusque dans les vêtements; car, tandis que Joseph et Nicodème portent le costume militaire romain, le vêtement de Marie (ainsi que celui de la femme dans le socle), formé d'une robe à larges manches et d'un court manteau avec un mouchoir attaché au cou pour coiffure, a un caractère germanique et national des plus prononcés. La chaise sur laquelle est monté Joseph est remarquable, comme offrant un essai d'emprunt au règne végétal, pour donner des formes architectoniques particulières aux meubles et aux ustensiles. Gœthe même a pris ce siége pour un arbre réel (un arbre à côté de la croix!) qui se serait plié quand Joseph y mit le pied.

Dessin et exécution. — Maintenant, si nous examinons le dessin, les formes et les proportions des figures, en tenant toutefois compte de l'échelle sur laquelle cette sculpture est exécutée, nous serons étonné d'y trouver tant d'intelligence de la nature et une si grande indépendance dans l'imitation, avec des caractères qui, en général, indiquent les commencements de l'art.

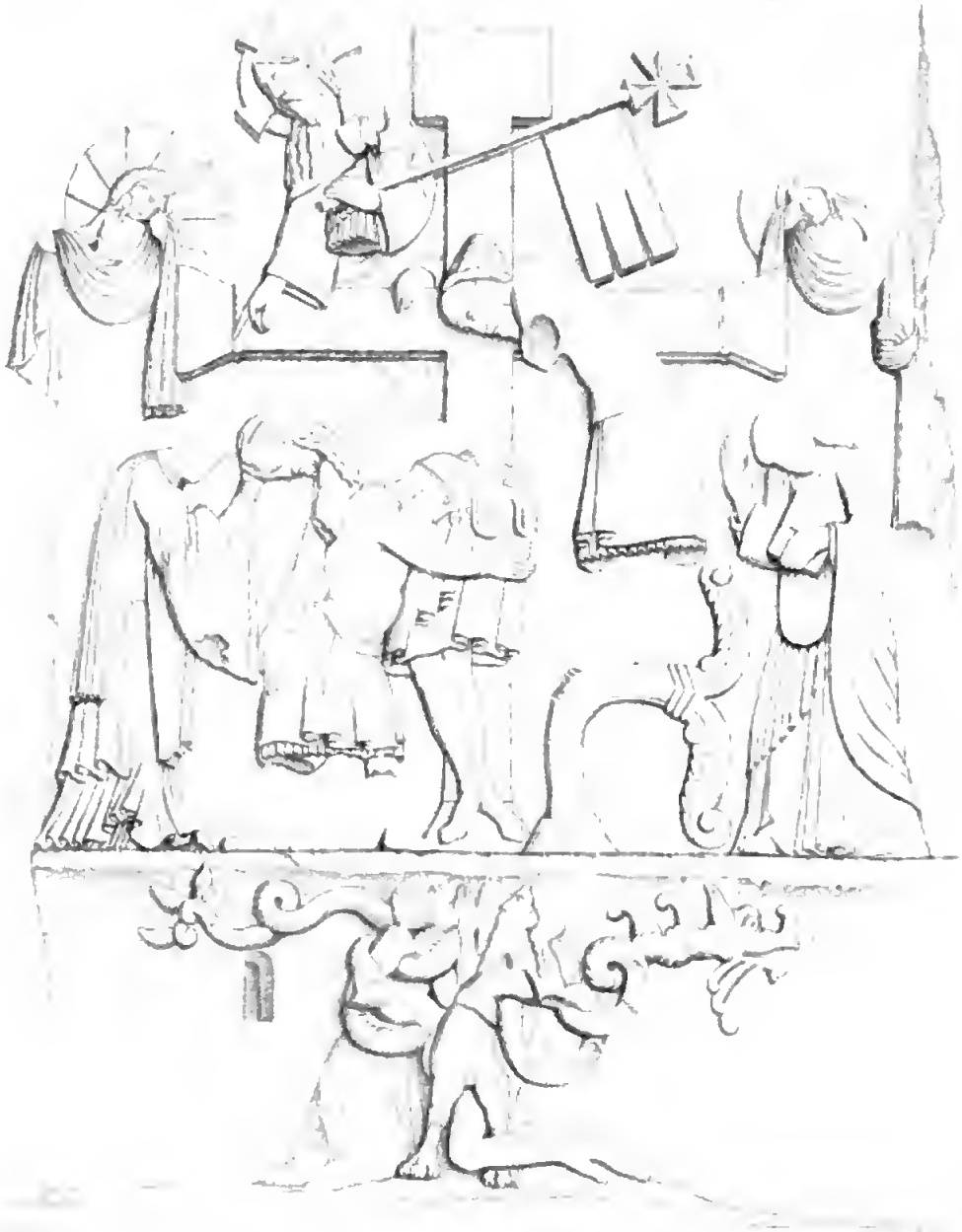
Le dessin des jambes et des pieds de l'homme du socle est très-beau; celui des mains l'est également. Quelques figures sont un peu courtes : celle du Christ est trop longue, sans doute exprès pour en marquer l'importance; quant aux têtes, elles ont toutes de belles formes et de bonnes proportions. On est surtout surpris de l'habileté avec laquelle certains membres, et particulièrement les bras de Joseph, de Jésus et de Marie (cassés malheureusement aujourd'hui) sont sculptés en ronde bosse, de sorte qu'en mettant à découvert les parties qu'ils recouvraient, on en trouverait l'exécution également correcte et soignée.

La date de cette œuvre d'art a été fixée diversement par divers auteurs. Gœthe [1], qui, ainsi que nous l'avons dit, en avait sous les yeux un dessin fait par Chr. Rauch, la rapporte à l'époque carlovingienne; Dorow [2], Kugler [3] et Schnaase [4] sont à peu près de la même opinion. Menke [5] et Clostermeyer [6] la prétendent du XIIe siècle. Nous-même nous lui avons assigné sa place dans le XIe siècle [7].

1. Goethe, *Œuvres*, 7, 39, p. 306.
2. Dorow, *les Antiquités romaines et germaniques sur le Rhin et en Westphalie*. Stuttgart, 1823, p. 77.
3. Kugler, *Manuel de l'histoire de l'art*, 1841, p. 492.
4. Schnaase, *Histoire des arts plastiques*, III, p. 508 et suiv.
5. *Situation, origine, nom, description, âge, mythe et histoire des Egsterstein*. Munster, 1823, p. 85, 91, 117.
6. Clostermeyer *L'Egsterstein dans la principauté de Lippe*. Lemgo, 1825, p. 86.
7. E. Förster, *Histoire de l'art en Allemagne*, t. I, p. 54.

Digitized by Google

Digitized by Google



RELIEF DE LEGSTERSTEIN

THE EGSTERSTONE. RELIEF

Digitized by Google

Si l'art germanique s'était développé avec autant d'unité et de suite que l'art italien, il ne serait pas difficile de déterminer la date de notre sculpture par la comparaison avec des travaux plus anciens ou plus récents. Mais l'art en Allemagne offre simultanément des degrés de développement si divers, et surtout tant de différence entre le nord, le centre et le midi de l'Allemagne, qu'en l'absence de renseignements certains et de documents écrits, on est forcé de rester éternellement dans le domaine des suppositions.

Cependant nous avons quelques indications historiques. D'après un document (publié par Massmann, Giefers, dans les ouvrages déjà cités) de l'année 1098, Egsterstein devint la propriété, en cette année, du couvent de bénédictins d'Abdinghof à Paderborn. Il paraît que les moines de ce couvent établirent les chapelles, et une inscription[1] placée dans l'intérieur de la chapelle inférieure indique qu'elle fut consacrée en l'année 1115 par l'évêque Henri II, dont l'administration dura de 1090 à 1127. Comme ce document ne parle pas d'une appropriation antérieure des Egsterstein au culte, ni d'une décoration artistique des rochers, il est probable que le bas-relief n'est pas antérieur à cette chapelle inférieure et plus ancienne, mais est de la même époque.

Quoi qu'il en soit, le caractère de haute antiquité de cette œuvre ne peut être méconnu, et par sa grandeur et la richesse de ses figures, par la nouveauté et l'audace de son exécution sur un pan de roche, ainsi que par le génie qui anime la conception, la composition et le style, elle est un des monuments les plus importants et les plus remarquables de l'art en Allemagne; et ce qui achève de le rendre respectable pour les Allemands, c'est qu'il est inséparable d'un lieu auquel se rattache le souvenir du plus grand événement des premiers temps de l'histoire d'Allemagne : le combat d'Arminius.

1. L'inscription, à moitié détruite, est ainsi conçue :

† ANNO. AB. IN. C. DNI. M. CXV. IIII. K.
DEDI : ⁊ T.
HEINRIC° E T. H TARP.

La ligne supérieure, formée par des lettres plus grandes et gravées plus profondément, est interrompue à la lettre K (elle contenait sans doute encore AL et le nom du mois), parce que, ainsi que Giefers le présume, la porte d fut percée là plus tard. Le reste de l'inscription n'a été gravé que grossièrement en dessous de l'ancienne, c'est pourquoi elle a si peu résisté à la dégradation du temps.

Digitized by Google

LES SAINTES FAMILLES

DANS L'ÉGLISE SAINTE-ÉLISABETH DE MARBOURG

Dans le transept de l'église Sainte-Élisabeth de Marbourg, il y a, du côté oriental, quatre autels ornés de sculptures, de grandeur, de forme et de disposition identiques, qui semblent ainsi avoir une même origine. La partie principale et du milieu offre une sculpture en bois peint, et les volets qui la recouvrent sont peints à l'intérieur comme à l'extérieur. Les tableaux, tous du même pinceau, sont d'une valeur bien inférieure à celle des sculptures, qui sont sans doute aussi de la main d'un même artiste.

Le retable de l'autel du sud du transept contient l'histoire de saint Martin et de saint Georges : on y voit la défense de saint Georges devant l'empereur Dioclétien et ses deux collègues à l'empire; elle est représentée d'une manière toute particulière et exceptionnelle, telle que nous l'avons trouvée dans le tableau de C. Vos, peintre souabe (voy. Peinture, I, p. 35-37). Le second autel est consacré à saint Jean-Baptiste; la sculpture offre une représentation très-habile et vivante de sa prédication, du baptême qu'il donne au Christ et de son martyre. Dans la sculpture du premier autel du transept nord est figurée l'histoire de sainte Élisabeth; dans celle du second on voit *les Saintes Familles*, dont nous donnons une reproduction.

Ce sont des mères avec leurs enfants, assises sur des sortes de stalles d'église avec des séparations. Le fond est formé par une suite de fenêtres d'église dont les quatre centrales sont groupées comme si elles formaient celles d'un chœur. Sur le siége du centre et à droite est assise la grand'mère, sainte Anne, tenant sur ses genoux l'enfant Jésus; celui-ci semble vouloir aller dans les bras de sa mère, qui lui montre son sein découvert en l'engageant à venir à elle. Les hommes ont pris place derrière le siége : Joachim est derrière sainte Anne, Joseph derrière Marie. Ils contemplent avec un tranquille et muet contentement le groupe devant eux. Sur le banc à gauche est assise la femme de Zébédée avec ses deux enfants, Jacob et Jean, dont l'aîné, à ce qu'il paraît, lit déjà couramment dans son livre, tandis que le plus petit semble, d'une manière assez maladroite, manifester son plaisir à la vue du livre. De l'autre côté est assise la femme

Digitized by Google

d'Alphée avec ses quatre enfants, qui manifestent également de diverses manières, au moyen de livres, leur désir d'apprendre et leur vocation pour l'apostolat.

Dans l'œuvre originale on voit en outre, sur les deux côtés de ces stalles, à gauche, sainte Catherine, à droite probablement sainte Barbe. Faute de place, ces deux figures ont été supprimées dans notre planche.

Les moindres traits des figures représentées nous offrent un charmant tableau du bonheur de la vie de famille.

Mais l'exécution de cette œuvre surprend peut-être encore plus que le sujet. Nous voyons dans le dessin, dans les caractères et dans les draperies une individualité si développée et si artistique, qu'on croit avoir devant soi l'œuvre d'un maître célèbre, et malgré l'examen le plus attentif, nous sommes réduits à ne pouvoir nommer aucun nom d'auteur, ni même indiquer une école à laquelle elle appartiendrait. Il est même difficile d'indiquer avec sûreté l'époque à laquelle elle aurait été exécutée. Quant à l'incertitude sur le dernier point, elle est levée par les millésimes de 1512 et de 1514 qui se lisent aux retables de l'autel de saint Martin et de saint Georges, et à ceux de l'autel de saint Jean-Baptiste, œuvres de la même époque et de la même main. Mais si nous cherchons un point de repère pour déterminer le style, nous ne le trouvons ni dans les sculptures sur bois de Bamberg, ni dans celles de Nuremberg, du commencement de ce siècle, avec leur imitation accentuée et peu noble de la nature et leurs draperies brisées et chiffonnées, ni dans celles d'Ulm et du reste de l'Allemagne méridionale, qui suivaient, au moins, pour le costume et le jet des draperies, la même direction, sans descendre aussi bas pour les formes que les écoles de Franconie; ni dans les sculptures du bas Rhin, ni surtout dans celles d'Italie. Le naturalisme, dans la sculpture de Marbourg, ne se manifeste que par la vérité des sujets et des physionomies, par la grande naïveté des personnages représentés. Malgré l'individualité des traits et de l'expression, les têtes ont un cachet prononcé d'idéalisme; c'est principalement par l'ordonnance de l'ensemble, l'indépendance subordonnée aux lois de la symétrie, par le goût dans les costumes, par le dessin des draperies avec leurs fortes masses, leurs plis allongés et leurs molles brisures, que notre sculpture s'écarte très-avantageusement de la manière du temps. L'exécution est en grande partie si savante et si soignée, qu'on serait tenté d'assigner une très-haute place au maître inconnu de cette œuvre, si quelques fautes inconcevables dans les proportions et l'attitude des figures, ainsi que quelques incorrections, spécialement dans les mains, ne rabaissaient pas un peu son mérite. C'est principalement dans les deux figures que nous avons dû supprimer que ces défauts sont le plus visibles.

Il y a en revanche dans l'expression une exactitude qui lui a été suggérée par une observation délicate de la nature et par une imagination souple, unies à un sentiment prononcé du beau. L'amour maternel dans toute sa pléuitude se montre sur le visage et dans l'attitude de la femme de Zébédée; la femme d'Alphée a un certain air de distinction auquel se joint la fierté maternelle; sainte Anne témoigne une douce sérénité et une

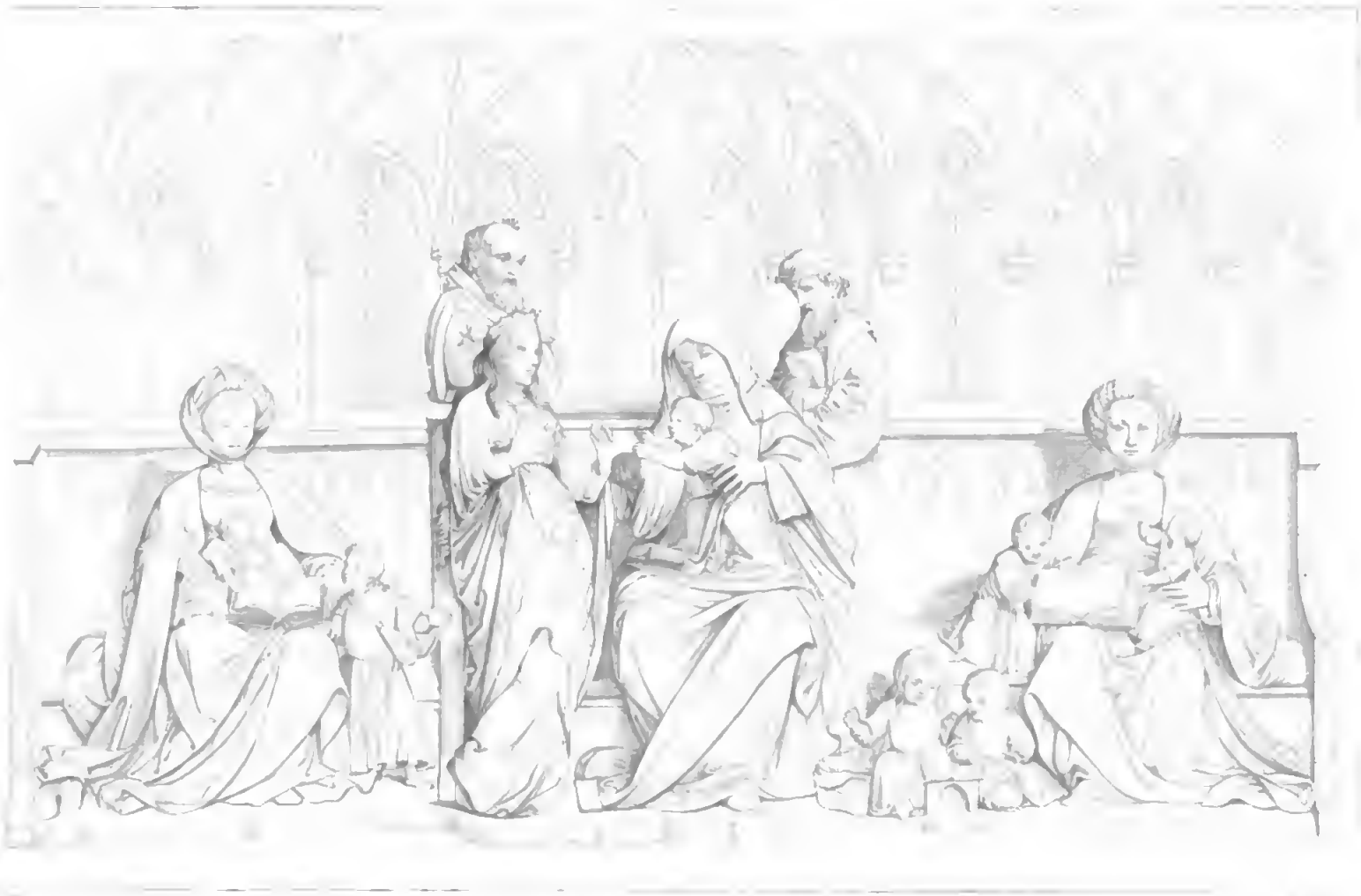
Digitized by Google

sollicitude de grand'mère pour son petit-fils; il y a dans la figure de la Vierge tout le pur éclat de la jeune fille, et malgré la couronne dont sa tête est ornée, elle n'a point l'air de la reine du ciel. Quant aux deux figures d'homme placées en dehors de la scène, ils portent dans leurs traits de vieillard l'empreinte de l'esprit du moyen âge.

Cette sculpture a beaucoup souffert, mais non assez pour qu'une restauration en fût difficile. La tête et la main gauche du fils de Zebédée, qui est debout; la main gauche de Marie, celle de droite de sainte Anne, tenant une pomme; la tête et les deux bras de l'enfant Jésus; l'avant-bras de droite de l'aîné des fils assis d'Alphée, la main droite de son petit frère; la tête et les deux bras de l'enfant assis à gauche sur les genoux de sa mere — n'existent plus.

Digitized by Google

Digitized by Google

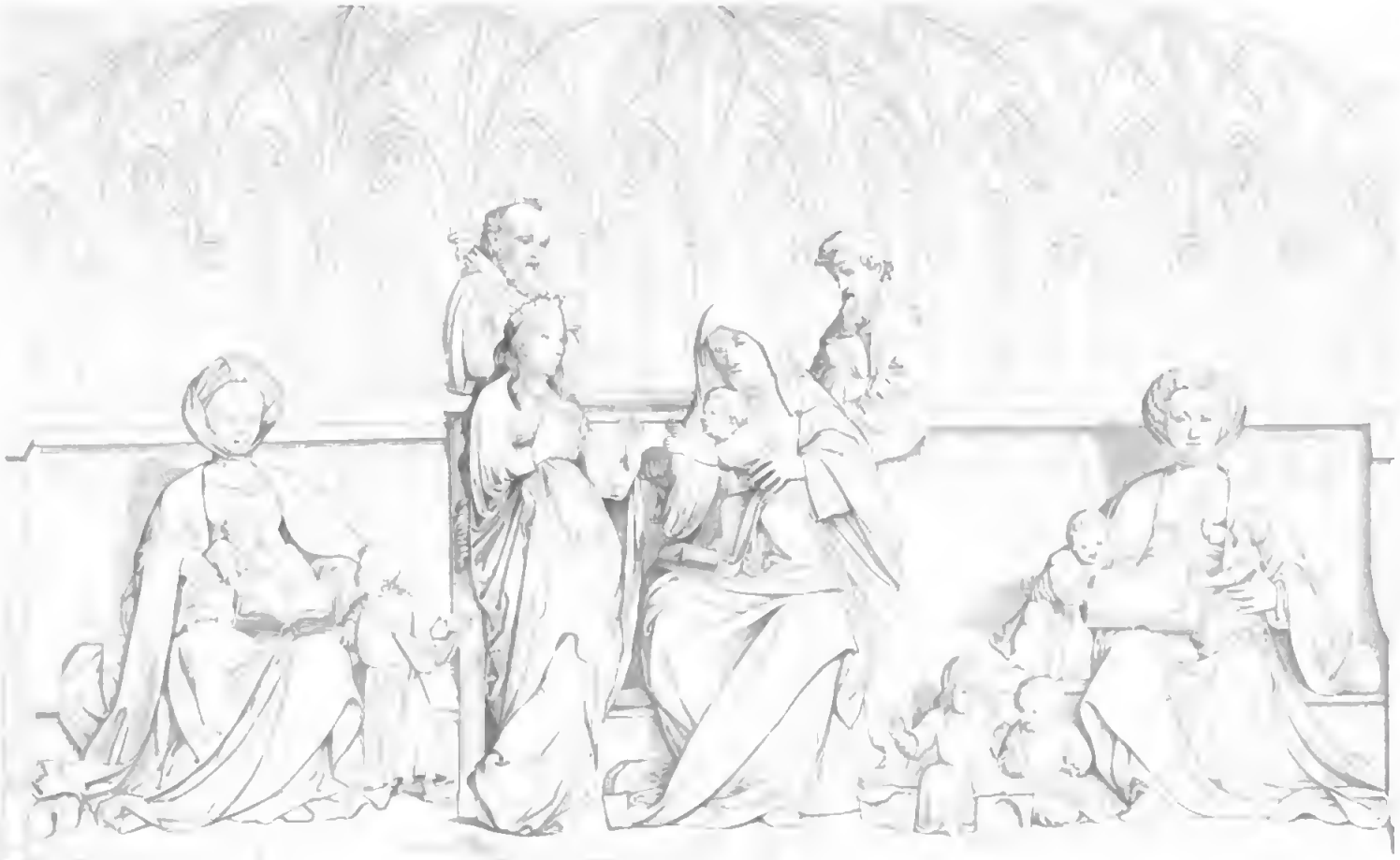


LES SAINTES FAMILLES DANS L'EGLISE DE STE ELISABETH

THE HOLY FAMILIES IN ST ELIZABETH'S CHURCH

Digitized by Google

Digitized by Google



LES SAINTES FEMMES DANS L'EGLISE DE STE-ELISABETH

THE HOLY WOMEN IN ST. ELIZABETH'S CHURCH

Digitized by Google

LE CRUCIFIEMENT

BAS-RELIEF EN IVOIRE

TIRÉ DU TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE DE BAMBERG

GRANDEUR NATURELLE.

Le trésor de la cathédrale de Bamberg a conservé un nombre assez considérable de monuments des plus importants pour l'histoire de l'art en Allemagne, et dont la plus grande et la plus remarquable partie se trouve à la bibliothèque royale et publique de Munich. Parmi ces derniers est un missel conservé sous le n° 40 dans la cinquième vitrine de la salle des objets précieux, exécuté vers l'année 1014, avec des vignettes, dont la première représente le couronnement de Henri II, la seconde le serment de fidélité des peuples, la troisième Grégoire le Grand, la quatrième le crucifiement, la cinquième la résurrection, la sixième la main de Dieu donnant la bénédiction, et la dernière enfin le Christ sous la forme d'un agneau. La couverture de ce missel est formée d'un bas-relief en ivoire de 20 centimètres de hauteur sur 14 de largeur, dont nous donnons ici un dessin de même dimension que l'original. Cette sculpture est la plus achevée de toutes celles de la même époque ayant fait partie du trésor de la cathédrale; elle se rattache aux monuments les plus remarquables d'une époque aussi reculée et fournit un témoignage éclatant du mérite des artistes qui vivaient sous le règne de Henri II et que cet empereur savait encourager. On serait tenté d'attribuer l'origine de ce monument à un autre pays ou du moins à une autre époque. Mais notre sculpture s'écarte trop du style dans lequel on travaillait à Byzance, et dans lequel seul il était permis de travailler, pour que l'on puisse admettre une origine byzantine. L'art était si imparfait en Italie aux XIe et XIIe siècles, qu'il est impossible de supposer que notre ivoire soit l'œuvre d'un artiste italien. Les autres pays étaient encore bien plus arriérés; d'ailleurs, aucun style d'une époque postérieure ne se rapporte à celui dans lequel est exécutée notre sculpture, qui offre un curieux mélange d'esprit de liberté et de soumission à la règle, d'étude de la nature et de réminiscences de l'antique.

La composition de notre sculpture a une analogie évidente avec un autre ivoire conten-

Digitized by Google

porain, que nous avons reproduite plus haut (p. 15-17); seulement, ici la conception est beaucoup plus simple et plus claire, la représentation plus grandiose.

Nous voyons le Christ crucifié; d'un côté on lui offre l'hysope, de l'autre côté la lance lui est enfoncée dans le côté. En signe de dernier adieu, sa mère élève la main vers lui et saint Jean se cache la figure avec sa main en signe de douleur. Un serpent enlace le pied de la croix (la tête en est mutilée et non restaurée dans notre gravure). A côté des bras de la croix on voit les symboles du soleil et de la lune sous la forme d'une tête d'homme et d'une tête de femme. Au-dessus de chacune d'elles on voit apparaître dans les nuages trois petites têtes d'anges sans ailes.

En dessous des figures, placées sur des saillies de terrain près de la croix, on voit de chaque côté deux figures humaines qui élèvent, en témoignage de reconnaissance, la tête et les mains vers le Sauveur crucifié. Elles sont vêtues jusqu'au cou, leurs mains mêmes sont enveloppées de draperies. Ces figures semblent s'élever et sortir hors de boîtes ouvertes. Il est aisé de reconnaître dans ces figures des morts qui ressuscitent de leur tombeau, et qui remercient le crucifié de leur résurrection. Au sujet principal s'en joint un autre en contre-bas : il représente les trois Maries avec les boîtiers qui vont en pèlerinage au tombeau du Christ, où un ange, assis devant l'entrée ouverte du sépulcre, leur apprend qu'il n'y repose plus, mais qu'il est ressuscité : il les engage à s'en assurer elles-mêmes; ce qui leur est d'autant plus facile à exécuter, que les gardiens du tombeau sont plongés dans un profond sommeil.

On n'a donc pas devant soi le tableau d'un fait, mais bien la représentation d'une large idée chrétienne et théologique, de la mort du Christ au Calvaire. Ce n'est pas la mort, ce ne sont pas les douleurs du Sauveur que l'artiste veut nous rappeler; il est impossible de les saisir dans notre sculpture : le Rédempteur se tient solidement debout contre la croix et ses bras s'étendent comme volontairement, sa tête n'est point ensanglantée par une couronne d'épines; il a les yeux ouverts. Toutefois, si l'on ne voit pas en lui ses souffrances ni sa mort, elles sont en sa présence, elles l'entourent, et l'artiste nous les montre dans les barbaries des soldats. Elles sont encore plus énergiquement exprimées par les effets produits par l'événement sur le cœur humain, sur la nature, sur le monde supérieur : car la douleur accable la mère et l'ami, le soleil et la lune sont en deuil, les anges au ciel gémissent et se lamentent. Ce n'est pas en vain que le Christ est sans souffrances et que la mort est loin de lui; l'ange à son tombeau apprend qu'il a vaincu la mort. Ce n'est pas pour lui seul qu'il l'a vaincue : il l'a vaincue dans l'intérêt de tous; car telle est la signification de la croix, que le serpent, qui s'enlace à ses pieds, a perdu par elle son pouvoir sur l'humanité. Voilà aussi pourquoi les morts s'élèvent de leurs tombeaux, pour venir certifier la vérité, et pourquoi le Christ n'est point attaché à la croix, comme un corps martyrisé et inanimé, mais est représenté debout et vivant, ouvrant ses bras au monde entier, auquel son sacrifice a donné la vie éternelle.

Cette pensée est si clairement exprimée, qu'on la devine tout d'abord sans avoir besoin d'interprétations subtiles ni d'études savantes. D'un autre côté, la représentation des sentiments

Digitized by Google

et des actions est aussi pleine de vie et de vérité. Toutefois, ce n'est pas la partie sensible qui nous offre la scène dans sa réalité : elle n'est même pas exempte des entraves de poses et de mouvements conventionnels et traditionnels ou plutôt d'immobilité; il y a néanmoins des traits bien caractérisés et expressifs. La douleur de saint Jean est exprimée avec vérité et avec bonheur, l'affliction contenue et l'espoir de la mère sont rendus avec émotion, et il y a une grande brutalité, une grande vérité dans l'action des deux guerriers. La joie des ressuscités est si frappante qu'on semble les entendre, tandis que l'ange qui invite à s'assurer de ce qu'il dit a une grande expression de naïveté.

La symétrie nécessaire pour la clarté de la compréhension dans l'art symbolique règne dans l'ordonnance de notre sujet, mais sans roideur. Il y a, à la vérité, à droite et à gauche, trois têtes d'anges, mais chacune d'elles a un mouvement différent ; la lune est placée plus bas que le soleil, et les quatre figures de la croix présentent la plus grande diversité de lignes. Les trois Maries au tombeau forment un groupe isolé et complet qui rompt directement la symétrie. Il se manifeste donc là, et particulièrement dans l'introduction de tous les incidents nécessaires à la conception, une intelligence vraiment supérieure, qui ne se rencontre qu'aux époques d'un grand développement de l'art.

Quant au style, il est plutôt emprunté aux monuments romains qu'à ceux de l'art byzantin. C'est ce que prouveraient déjà les proportions ramassées comme les formes arrondies des figures; les têtes des anges, ainsi que le soleil et la lune, semblent avoir été directement empruntées à des tombes romaines; la personnification des corps célestes en général nous reporte à l'antique. Le vêtement des femmes ressemble encore davantage à celui des matrones romaines; l'ajustement des draperies avec leurs plis se retrouve presque identiquement dans les sculptures romaines. Et cependant il existe dans ces figures et dans ces têtes un sentiment nouveau, en dehors de la tradition, et qui indique des impressions vivantes tirées de la nature même, de sorte que nous pouvons saisir distinctement dans notre œuvre les mouvements particuliers et créateurs d'un sentiment prononcé de l'art. Cela ressort surtout si on la compare à des travaux italiens contemporains, dans les formes grossières desquels on distingue à peine le mouvement et la vie; mais cela est encore plus frappant si on la met en parallèle avec des œuvres byzantines, tout à fait privées de l'animation des formes, quelque délicat et artistique que soit le travail.

C'est surtout dans les formes que l'artiste a montré une science étonnante pour son époque. Le corps du Christ est parfaitement modelé. Les muscles et les os sont indiqués d'une manière tellement exacte que le sculpteur a nécessairement dû étudier la nature. Les jambes du soldat qui tient l'éponge sont d'un dessin on ne peut plus correct. Les mains mêmes, sujet si difficile en sculpture et en peinture, sont non-seulement assez correctes, mais elles sont encore modelées avec sentiment; il en est de même de la main que saint Jean porte à ses yeux. D'un autre côté, nous voyons une absence presque totale du sentiment des proportions. A l'exception de la figure du Christ, aucune des figures n'a plus de 5 têtes 1/4 de hauteur, et les Maries au tombeau n'en ont même que 4 1/4; les mains du Christ ont la longueur de la tête

Digitized by Google

au lieu d'avoir celle du visage. Par suite de ce défaut de proportions, il manque à ces figures des parties entières du corps, comme dos, ventre, etc. Cette circonstance est d'autant plus frappante, qu'elle se répète de la manière la plus marquée dans les œuvres de Nicolas de Pise, qui vivait deux siècles plus tard en Italie, au milieu du XIIIe siècle, et qui, pour le style et la composition, tira par les mêmes voies la sculpture d'une complète décadence pour la faire parvenir à un développement rapide, surtout par le perfectionnement de la forme, sans s'attacher aux proportions. Son Christ sur la croix, de la chaire du baptistère de Pise, rappelle si bien celui de notre ivoire, qu'on serait tenté, en considérant l'étrangeté de la conception, de supposer que les deux maîtres ont dû s'inspirer aux mêmes sources. Mais ces sources ont pu être plutôt théologiques qu'artistiques, car les plus anciens crucifix byzantins, ceux au moins qui sont si répandus en Occident, expriment avec une grande énergie les souffrances physiques.

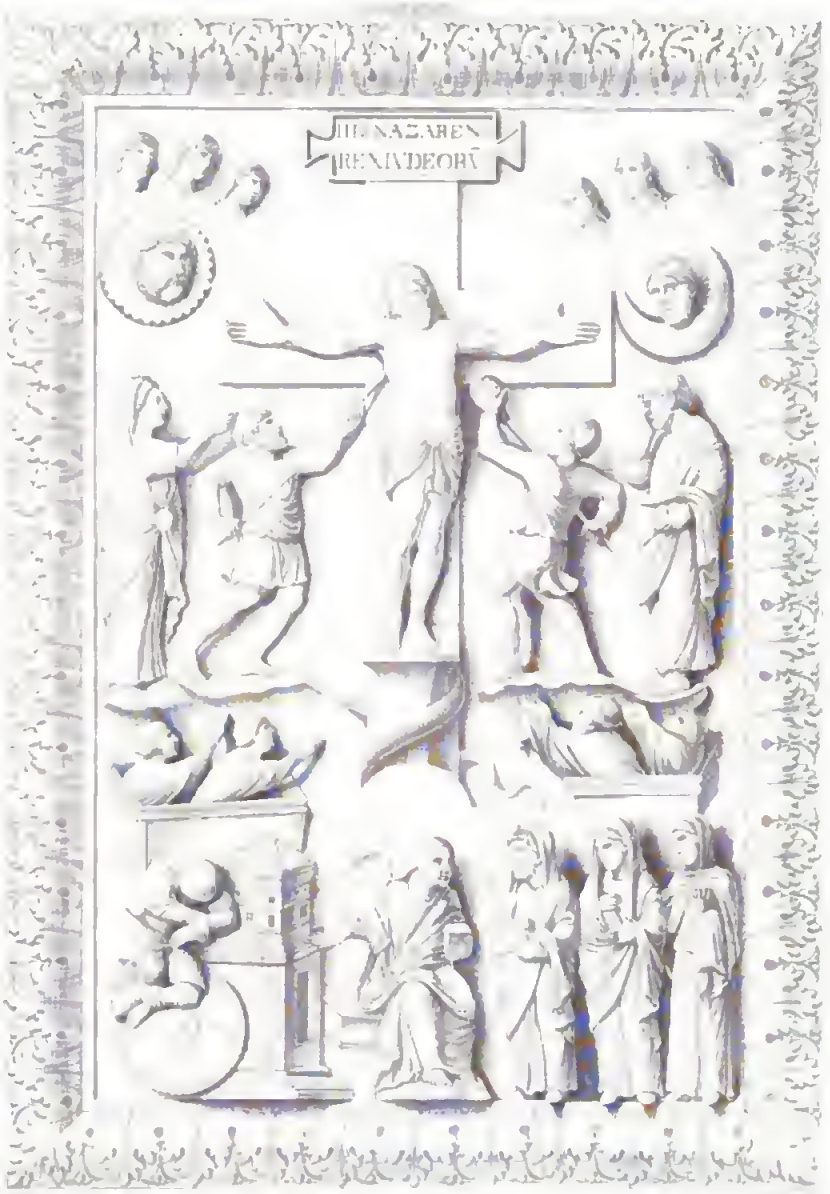
Ce sont surtout les draperies de notre ivoire qui surprennent par leur dessin et leur modelé. Ces draperies n'offrent pas seulement une disposition assez belle et variée, avec un sentiment assez net des parties du corps qu'elles recouvrent et de leur mouvement, mais elles prouvent chez l'artiste une connaissance parfaite des plis et de leur brisure, de leur jet et des sinuosités de leur extrémité, telle qu'on ne peut l'admettre sans l'étude de la nature, à une époque où les arts étaient si peu développés.

Après tout ce que nous avons jugé digne d'une considération particulière dans le relief en ivoire qui nous occupe, l'exécution même et le triomphe de toutes les difficultés ne sont pas moins admirables. Tous les plus petits détails sont achevés avec une précision, une netteté et un poli parfaits. L'artiste ne s'est contenté d'une ébauche dans aucune des parties; les cheveux et la barbe même sont parfaitement travaillés et finis. Il y a plus, il a osé, et avec beaucoup de bonheur, franchir les limites du bas-relief et représenter certaines parties des figures en ronde-bosse, les bras et les jambes du Christ, par exemple, les soldats en entier, plusieurs têtes et plusieurs mains, la lance, etc., ce qui suppose une longue expérience et une grande habileté.

Nous avons donc dans cet ivoire un monument d'un développement très-ancien et relativement très-parfait de l'art en Allemagne, dont témoigne l'école de Bamberg au XIe siècle, bien que ses œuvres ne soient pas toujours d'une semblable distinction. Nous devons y reconnaître, comme une transition avec les œuvres surprenantes de l'art germanique appartenant à des époques postérieures et qui nous frappent à Freiberg, à Wechselbourg et dans d'autres villes de la Saxe, et que nous avons déjà fait connaître en partie (voyez pages 7 et suivantes, 21 et suivantes); mais alors nous nous trouvons en face de cette question : Comment, à côté de telles œuvres dans le même pays, l'art a-t-il pu rester si bas pendant des siècles, et comment a-t-il pu quitter, après de tels commencements, les voies du perfectionnement et du progrès, comme cela est malheureusement arrivé en Allemagne ?

Digitized by Google

Digitized by Google



LE CRUCIFIEMENT

THE CRUCIFIXION

Digitized by Google

Digitized by Google

DIPTYQUE

TIRÉ DU TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE DE BAMBERG

Nous nous sommes déjà occupé (voyez plus haut, p. 15-17) du bas-relief en ivoire représentant le baptême du Christ, formant un des côtés de la couverture d'un évangéliaire du trésor de la cathédrale de Bamberg, et passé à présent dans la bibliothèque royale et publique de Munich (pupitre v, n. 36 de la salle des objets précieux). L'autre côté du même évangéliaire est orné d'un autre bas-relief en ivoire que nous donnons ici, et qui représente l'Annonciation.

Nous avons encore sous les yeux un exemple de l'activité artistique déployée à Bamberg sous le règne de Henri II. Il s'y révèle, à travers de grands défauts et des qualités surprenantes, un art puissant, mais peu développé, qui est forcé de puiser à plusieurs sources, afin de servir une nouvelle foi avec la langue d'une religion évanouie depuis longtemps.

C'est là un fait qu'on ne saurait trop considérer, puisque de temps en temps nous voyons se reproduire une opinion qui prétend que simultanément avec le christianisme il s'est formé un art chrétien, d'une essence particulière et indépendante, en concordance avec les doctrines et la vie des Apôtres et des Pères de l'Église; tandis que l'histoire de l'art nous montre à chaque page la continuation de l'influence des formes antiques, tant dans l'architecture que dans les autres arts plastiques; seulement elle nous les montre subissant des métamorphoses visibles.

A la vérité, ce ne sont que des traits particuliers et caractéristiques qu'on emprunte à l'antiquité; la disposition des édifices sacrés, par exemple, les colonnes et les piliers avec leurs chapiteaux et leurs tailloirs, etc.; pour les figures, on adopte la symbolique ancienne, même des figures de divinités, les formes du corps, les expressions du visage, l'ajustement des draperies, celui de leurs plis et de leur brisure; mais il n'y a pas trace d'emprunt de la beauté idéale, de la vérité des proportions, de la pureté et encore moins du perfectionnement progressif des formes. Cependant la religion chrétienne a pu, sur cette base, élever l'édifice d'un art nouveau, lorsque les facultés créatrices se furent développées, et qu'avec ses idées et ses sentiments elle eut fait sortir une nouvelle vie du germe antique.

Mais si l'on considère le temps qu'il a fallu aux Grecs, peuple doué de facultés artistiques

Digitized by Google

éminemment supérieures, pour se débarrasser des traditions de l'Orient, pour créer un style national, on ne pourra pas s'étonner de voir ce fait se reproduire plus tard au sein du christianisme, et il ne faudra pas y négliger non plus qu'en Grèce les efforts qui ont leur origine dans une nouvelle religion et une nouvelle nationalité. Ce sont ces considérations générales qui donnent à notre sculpture une valeur historique.

Notre bas-relief se divise en deux parties distinctes, mais elles ne sont point séparées l'une de l'autre par un cadre particulier, car le toit de la maison représentée dans la partie inférieure sert de sol pour le sujet du haut. Ce dernier, qui nous offre l'Annonciation, est sans contredit le plus beau des deux : le sujet inférieur, représentant la naissance du Christ, semble n'être qu'un accessoire, une simple addition sans importance. L'attitude de l'ange est noble et dégagée ; le mouvement de la main droite levée est expressif, elle est en même temps d'un dessin si correct et d'un sentiment si juste, qu'on s'aperçoit à peine de la disproportion du bras. L'expression de l'attitude de Marie est parfaite ; elle répond exactement aux paroles inscrites sur la tablette placée entre elle et l'ange : « Voici la servante du Seigneur ! que ta parole soit accomplie. » Mais ce qui doit surprendre, c'est qu'elle est représentée en matrone, non-seulement par le costume, mais encore par les traits du visage. Elle est vêtue d'une longue robe à plis, son manteau enveloppe une partie de sa tête, elle en a ramassé un pan sous son bras droit et elle l'a posé sur son bras gauche, en sorte que le mouvement et la pose de la figure sont parfaitement clairs. L'ange est vêtu d'une robe courte, il a la tête nue et sa longue chevelure se répand en boucles autour du cou. Lui aussi a ramassé son manteau du côté droit pour le jeter sur son bras gauche ; par là l'artiste a donné de la clarté à l'action de la figure et un contraste puissant avec la figure précédente. La maison placée derrière la Vierge n'offre qu'un caractère conventionnel et n'est destinée qu'à indiquer la différence entre elle, qui est chez elle, et l'ange, qui descend du ciel.

L'ignorance des proportions, qui saute aux yeux dans l'Annonciation (et particulièrement dans les bras) est encore plus visible dans le bas-relief représentant la Nativité. On dirait que les têtes ont été ébauchées avant que l'artiste n'eût conscience de l'espace qui lui restait pour les corps. Saint Joseph est assis sur un escabeau aux pieds de l'enfant, emmaillotté comme le sont les poupées, et placé sur un drap étendu sur une boîte ou un panier. Il a la main droite appuyée sur son genou gauche et le haut du corps tourné à gauche vers Marie. La tête est appuyée légèrement sur la main gauche, enveloppée presque entièrement du manteau. Vis-à-vis de Joseph est Marie, assise à la tête de l'enfant ; elle est entièrement vue de profil. Plus âgée, et ayant encore plus l'air d'une matrone que dans l'Annonciation, elle offre l'expression d'une tristesse résignée en regardant l'enfant, et en même temps elle fait de la main droite un mouvement comme si elle venait de se découvrir la figure. La représentation est des plus imparfaites, de façon qu'elle pourrait conduire à de fausses interprétations, car il serait difficile de mieux exprimer une querelle domestique entre les deux époux sacrés. La scène se passe devant une maison couverte en tuiles, d'où un bœuf et un âne regardent paisiblement au dehors par une fenêtre.

Digitized by Google

Digitized by Google

DIPTYCHON

AUS DEM [illegible] DOMINIKAN.

DIPTYQUE À MUNICH

DIPTYCH AT MUNICH

Digitized by Google

L'encadrement des deux bas-reliefs est formé d'un feuillage arrondi, semblable à l'acanthe.

Le travail de l'ivoire prouve une main exercée et habile; c'est avec un sentiment délicat et juste que sont accusées les grandes lignes; les formes principales ont un plus grand relief et un contour plus accentué que le reste.

Digitized by Google

LA CHAIRE ET LE MAITRE-AUTEL

DE L'ÉGLISE DE WECHSELBOURG

LA CHAIRE

HAUTEUR, 3m 45; LARGEUR, 3m 21

Nous avons déjà parlé (plus haut, page 21) de l'église du couvent de Zschilleu à Wechselbourg, fondée en 1184 par le comte Dedou IV, de la maison de Wettin, et inaugurée par le prieur Everard. Nous avons en même temps parlé de la chaire, dont la composition, la liaison avec les piliers et le style architectonique autorisent à admettre qu'elle est de la même époque que l'église. Comme monument unique dans son genre en Allemagne, cette chaire mérite l'attention à un double point de vue, et nous en donnons ici une représentation, prise du côté du sud-ouest, dans laquelle on voit en même temps en raccourci la face principale et le côté occidental avec la rampe oblique de l'escalier.

Le plan carré de ce monument est caractéristique, ainsi que tout le soubassement qui supporte la chaire de trois côtés, au moyen de murs, dont deux sont percés d'arcades, et celui de face renforcé par deux colonnes couronnées d'un entablement très-saillant. Nous avons rencontré de semblables chaires en Italie (à Ravello et à Saint-Ambroise de Milan); elles sont peut-être un peu plus anciennes, mais rien n'indique qu'elles aient influé sur la composition de la nôtre; en tout cas, leurs sculptures sont bien inférieures.

Dans les sculptures de la chaire de Wechselbourg, notre attention se portera avant tout sur la suite d'idées qui préside à la conception, et sur le rapport intime avec l'endroit qu'elle est destinée à orner, et nous y verrons surtout exprimé le sens profond de la doctrine, à laquelle l'Église allemande n'a négligé en aucun temps de rendre hommage.

La balustrade de la chaire a les coins de devant coupés, ce qui lui fait gagner

Digitized by Google

deux faces étroites et lui donne la forme des cinq côtés d'un octogone. Le fond de tout discours chrétien est la bénédiction apportée par le Sauveur et par son Évangile. Aussi le Christ occupe la face de devant et le centre de la chaire. Les symboles des évangélistes entourent son image pour rappeler les témoins de sa vie et de ses actes, et les origines de sa doctrine. Sur les faces latérales étroites, on voit à sa droite Marie, à sa gauche saint Jean-Baptiste, tous deux la main levée pour témoigner qu'il est le Messie. Ils ne rendent pas seulement témoignage de sa divinité, mais aussi de son triomphe et du succès de sa mission, en tenant sous leurs pieds, vaincues ou inanimées, les puissances dont le christianisme délivre l'humanité. La symbolique du moyen âge change ici à la fois ses signes et leur signification : les serpents et les lions, les dragons et autres monstres y alternent avec les figures d'hommes pour désigner, tantôt la mort et le péché, tantôt le judaïsme et le paganisme. Ainsi, un serpent au-dessous de Marie, et une figure d'homme au-dessous de saint Jean, sont mis en pendants pour représenter le péché et la mort.

Pour désigner d'une manière plus précise encore le principal sujet de toute prédication, le but de la mission du Christ, sa mort sanglante et expiatoire et la délivrance de l'humanité, on a, suivant la coutume de l'ancien art chrétien d'indiquer symboliquement les faits du Nouveau Testament par ceux de l'Ancien, représenté en relief, sur une des longues faces de la balustrade de la chaire, le sacrifice d'Isaac, et, sur la face opposée, la délivrance des Israélites de la morsure des serpents par le serpent d'airain, que fit élever Moïse.

Si l'on a encore représenté sur la partie inférieure Caïn et Abel avec leurs offrandes, cela peut être un souvenir des sacrifices extérieurs et sanglants auxquels la mort du Christ a mis un terme. Mais il semble plutôt qu'on ait voulu représenter, par les deux frères, le contraste de l'homme pieux et de l'impie, et rappeler le dogme de la grâce; car il est dit dans l'Écriture que Caïn, irrité que Dieu n'eût pas goûté son offrande, avait reçu de la bouche du Seigneur la leçon suivante : « Si tu es bon, ton offrande sera agréable; mais si tu ne l'es pas, le péché est devant ta porte; ne le laisse pas faire sa volonté, mais maîtrise-le. »

Les deux figures nous ramènent au principe et au centre de toute la représentation, en rappelant que le Christ est le Juge du monde, et qu'il décide de la béatitude et de la damnation.

D'après les principaux caractères de cette sculpture, et surtout du bas-relief représenté sur notre planche, on serait tenté, sans les indications de l'histoire et sans quelques faiblesses dans la pose et le dessin des figures, de les rapporter à une époque bien postérieure à la fin du XIIe siècle. Malgré toute la sévérité du style, le bas-relief offre tant de liberté et de légèreté dans l'ordonnance, qu'il atteste une activité artistique très-développée. Si la représentation n'est point parlante, elle est parfaitement intelligible, et indique clairement la situation des Israélites et de Moïse vis-à-vis du serpent.

Digitized by Google

Il y a aussi beaucoup d'intelligence dans les mouvements, et les têtes offrent un caractère surprenant d'individualité. Mais ce qui excite plus encore l'admiration, c'est la variété et la beauté des draperies, leur ordonnance, les motifs bien marqués, l'entente des plis et de leurs brisures, l'emploi des formes libres et naturelles, sans aucune trace du genre chiffonné postérieur.

C'est incontestablement de la même main qu'est

LE MAITRE-AUTEL

10m 55 DE HAUTEUR; 7m 45 DE LARGEUR

De même que la chaire de Wechselbourg est le premier et peut-être l'unique exemple de son genre en Allemagne, de même on ne connaît avant le maître-autel de Wechselbourg aucun autel de forme semblable. Comme au XVIIe siècle, et même plus tard, on ne plaçait que des triptyques de moyenne grandeur sur la table d'autel, ce pourrait bien être le premier maître-autel qu'on ait érigé. Il est tout en pierre et coupe l'abside à la base de l'hémicycle, de sorte qu'on gagne un pourtour derrière l'autel avec deux arcades ouvertes. L'ensemble se compose de trois étages superposés. Comme l'arc du milieu de la division inférieure avec son encadrement rectangulaire entre dans celle qui est immédiatement au-dessus, celle-ci, avec un pignon en trèfle, pénètre dans la division supérieure, qui sert de base à la représentation qui couronne l'ouvrage. La nouveauté de l'entreprise doit excuser l'absence visible d'ordonnance architectonique; l'arc supérieur à trois parties manque de base. Les niches intérieures de la division du milieu n'ont chacune qu'une seule colonne. L'encadrement de l'arc inférieur ne touche pas les angles de l'arc, et ce qui surprend le plus dans les arcades latérales, on s'est réduit à un arceau plat. Toute la construction est un exemple frappant de la lutte entre la tranquillité traditionnelle de la ligne horizontale et l'essor de la ligne verticale, qui triomphe dans le gothique. D'un autre côté, la forme des colonnes et les profils des corniches et des encadrements ont conservé le caractère roman, et l'ornementation des chapiteaux et des arcs présente un retour évident aux formes de l'art antique, comme on le rencontre souvent dans les derniers temps du roman. C'est certainement vers cette époque (en 1200) qu'a été construit le maître-autel. Une petite circonstance, que j'ai fait ressortir dans le dessin, indique qu'il n'est pas tout à fait de la même époque que l'église. On voit en haut, à gauche, le *sacramentarium* surmonté d'une construction gothique postérieure. Il avait une petite porte dont les gonds en fer sont encore visibles dans le pied-droit en pierre de la porte. Le maître-autel touche à la console du sacramentarium, dont la moitié de ce côté est visible. A l'endroit où il aurait dû toucher à la porte par la corniche du

Digitized by Google

milieu, on a laissé une échancrure assez grande pour ouvrir au besoin la petite porte, mais toujours trop petite pour ne pas avoir provoqué l'enlèvement complet de la porte. Ce mauvais état même ne laisse pas le moindre doute sur l'existence du sacramentarium devant le maître-autel.

Nous ne saurions juger de l'idée générale de la décoration, puisque les sculptures des deux principaux espaces (couverts de rideaux sur notre dessin) ont été perdus, et qu'on n'a sauvé de l'incendie de 1484 de l'église Sainte-Marie de Freiberg, que quelques débris d'un ouvrage, sans doute semblable, du même auteur. D'après la suite des idées religieuses, il se peut qu'on ait représenté dans la division inférieure le paradis perdu, et au-dessus la naissance du Christ. Les figures de l'Ancien Testament, dans les niches de la division du milieu, Daniel et David, Isaïe et Salomon, rappellent d'une manière plus ou moins directe l'œuvre de la rédemption, commençant à la naissance du Messie et s'achevant par la mort sur la croix. Trois des figures de l'Ancien Testament, Daniel, David et Salomon, sont représentées presque de la même manière sur la porte d'or (voyez les planches de la page 8), et il est incontestable que les deux ouvrages sont du même auteur. La représentation de la mort du Christ sur la croix, avec figures en bois sculpté peint, de grandeur surnaturelle, s'est retrouvée également presque semblable à Freiberg, et est maintenant conservée à Dresde dans la collection de la société d'antiquités saxonnes. Le dessin de Marie et de saint Jean a été donné dans la section de sculpture, et sera d'un grand intérêt par ses rapports avec la sculpture de Wechselbourg.

On a consacré à cette dernière une planche spéciale, à cause de sa grande beauté et de son caractère particulier. Ce groupe forme, par son ordonnance, un couronnement magnifique du maître-autel, d'un effet architectonique saisissant, et en même temps il offre dans sa conception et ses détails une richesse surprenante d'idées chrétiennes. Le Crucifié attire avant tout les yeux et le cœur, car nous ne voyons en lui ni la souffrance ni la mort, mais le sacrifice volontaire de l'amour divin. Le dogme de la Trinité se trouve rappelé par la présence du Père au-dessus du Crucifié, et par l'emblème du Saint-Esprit dans sa main gauche. La souffrance du Rédempteur ne se reconnaît qu'à la pitié dont sont touchés les deux anges à ses côtés, et qui les engage à saisir au moins les bras de la croix comme pour alléger ses souffrances. La douleur humaine, en présence de ce terrible événement, est exprimée par Marie et saint Jean, debout de chaque côté au-dessous de la croix, tandis que Joseph d'Arimathie, agenouillé au pied de la croix, recueille dans un calice (le saint Graal) le sang sacré qui coule des plaies. Si cette dernière figure ramène du sentiment individuel à l'idée universelle du sacrifice du Christ, cette idée est encore mieux indiquée par deux figures renversées sous les pieds de Marie et de saint Jean. Il a déjà été parlé plus haut de ces symboles. On ne saurait douter que la figure de femme, au-dessous de Marie, ne représente la femme couronnée de Babylone, de l'Apocalypse, l'idolâtrie égalée au péché (le paganisme), et la figure d'homme, au-dessous de saint Jean,

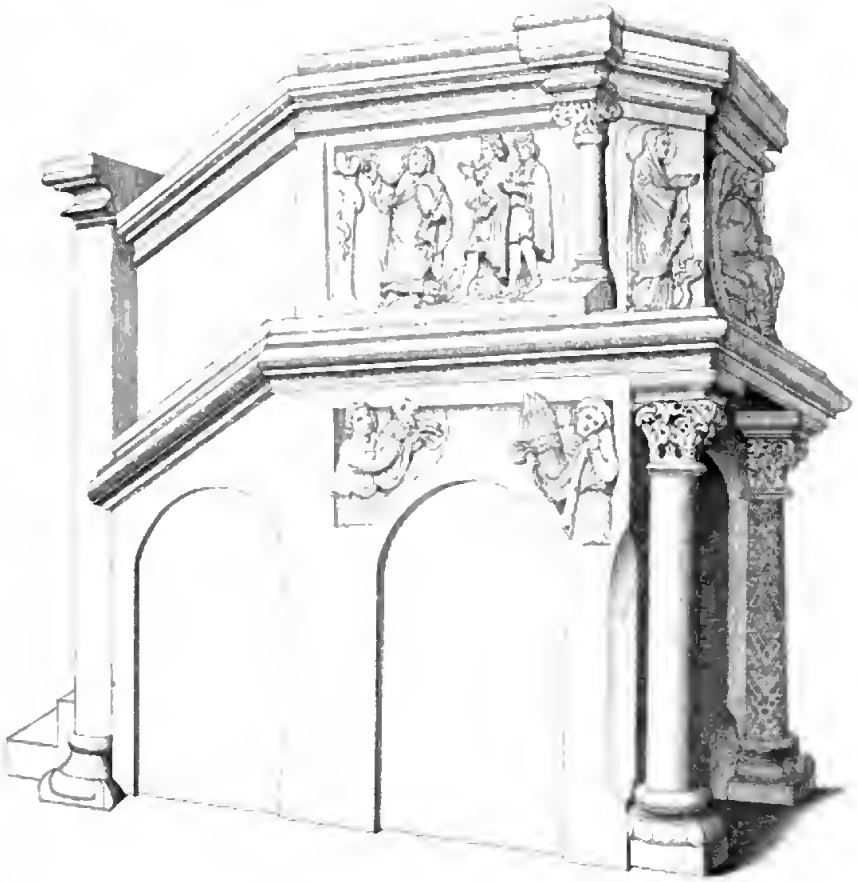
Digitized by Google

le grand pontife et par conséquent le judaïsme tombé, la fin de l'ancienne alliance, tandis que Joseph d'Arimathie et le calice sacré rappellent la fondation de la nouvelle Église.

Pour le style, cet ouvrage, comparé à celui de Freiberg (voir plus haut page 21), marque un progrès sensible. Au lieu des simples lignes droites des draperies, on voit ici une diversité de mouvements et de brisures, et une liberté d'ordonnance extraordinaire, tandis que les motifs principaux et les moyens d'animer les contours ont été conservés seulement d'une façon plus accusée. Sauf quelques défauts de proportions, nous trouvons ici pour la clarté des idées, la grandeur de la composition, la délicatesse de sentiment du motif, l'imagination, le goût des draperies et l'étude profonde de la nature de toutes les formes, l'art allemand, au commencement du XIIIe siècle, c'est-à-dire à une époque où il était encore comme seul en Occident, parvenu à une hauteur, d'où il ne lui restait plus, pour atteindre la perfection, qu'un dernier progrès à faire, que malheureusement il ne lui fut pas donné d'accomplir.

Digitized by Google

Digitized by Google



[illegible]

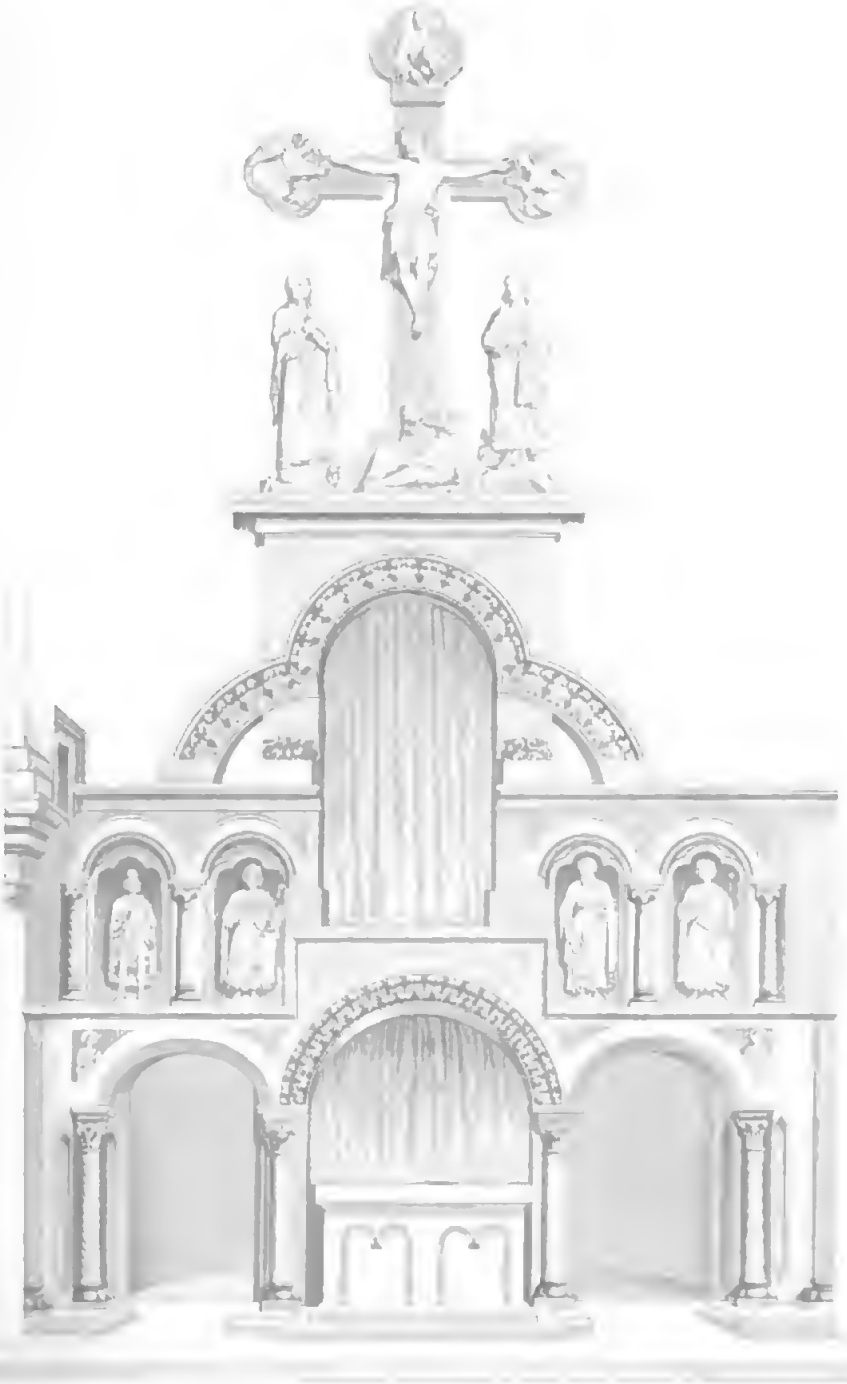
CHAIRE A PRÊCHER A WECHSELBOURG

[illegible] AT WECHSELBURG

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



MAÎTRE-AUTEL À WECHSELBOURG

HIGH ALTAR AT WECHSELBURG

Digitized by Google

LA SAINTE VIERGE

EN LA POSSESSION DE M. WURSCHMIDT

PRÉVOT DE LA CATHÉDRALE D'ERFURT

0m 53 DE HAUTEUR

L'école de statuaire de l'Allemagne centrale, dont les ouvrages du XIIe au XVIe siècle se retrouvent dans les églises et les couvents des bords de la Saale et de l'Unstrutt, dans le Harz et le pays de Meissen, ne semble pas s'être étendue à l'ouest bien au delà d'Erfurt, et cette ville elle-même n'offre guère les traces d'une grande activité artistique. Les sculptures du portail de la cathédrale ne s'élèvent pas au-dessus de la facture mécanique du XIVe siècle. Aucun des tombeaux existants dans l'église des Prédicateurs, bien qu'on y trouve des ouvrages dignes d'attention, ne dénote un talent saillant et original. De petites consoles dans le chœur de la même église, des bustes d'anges d'une grande élégance, ne marquent aucun changement dans l'art ; le maître-autel, avec ses sculptures en bois peintes, est une œuvre assez commune de M. Wohlgemuth, et les sculptures en bois du maître-autel de l'église des Carmes déchaussés, représentant un couronnement de Marie, quand elles seraient originaires d'Erfurt, ne suffiraient pas pour provoquer un jugement plus favorable. Tout ce qu'on trouve enfin disséminé dans les maisons et sur les murs de cimetière ne montre en aucun temps les statuaires d'Erfurt s'élevant au-dessus de la médiocrité.

On doit être d'autant plus surpris de trouver, au milieu de ces ouvrages sans grande valeur, une œuvre de premier ordre, dont l'auteur mérite d'être mis au nombre des artistes les plus distingués et les plus habiles du XVe siècle, et qui, selon toutes les probabilités, est né à Erfurt même. C'est la statuette de la Sainte Vierge, aujourd'hui en la possession de M. Wurschmidt, prévôt de la cathédrale, et dont nous donnons ici une copie. Elle se trouvait autrefois dans une vieille église de Saint-Pierre, à Erfurt, transformée maintenant en magasin militaire. Elle est faite en albâtre tiré des carrières voisines de la ville, ce qui vient surtout à l'appui de l'opinion qu'elle a été exécutée à Erfurt.

Digitized by Google

La Vierge est représentée agenouillée, et sans doute cette statuette faisait partie d'un groupe de l'Annonciation, dont on découvrira peut-être quelque jour l'ange. A genoux sur un prie-Dieu, lisant dans son livre de prières, elle a été surprise par l'apparition céleste, et, tournée vers elle, écoute le message de Dieu.

Ce qui frappe, avant tout, c'est le fini extraordinaire de l'ouvrage. Tandis qu'ailleurs, du moins dans les travaux du xve siècle, on voit encore des dureté et des angles, et qu'on n'évite pas non plus toujours les formes arbitraires, on rencontre ici une clarté et une précision, une finesse et une pureté d'exécution qui existent à peine dans les œuvres les plus parfaites de la sculpture italienne, par exemple, dans les bas-reliefs en marbre d'un Civitale. La draperie se rattache au corps avec beaucoup de légèreté et de naturel, et en marque clairement le mouvement et l'attitude; de même dans le manteau tombé de l'épaule gauche dans la rapidité du mouvement et retenu par l'épaule droite, tout, jusqu'à la masse plus épaisse qui couvre le bas des jambes, est disposé avec une parfaite intelligence. Il y a, en outre, entre la pose et le mouvement, comme entre le haut et le bas du corps, entre le bras gauche et le buste, entre la tête et les épaules, des rapports si délicats et si harmonieux; la tête est si bien placée entre les épaules; toute la figure est si parfaitement comme moulée, que nous devons considérer l'auteur comme un artiste très-distingué, d'autant plus qu'on ne trouve dans les proportions aucun des défauts ordinaires. Ce qui est vraiment ravissant, c'est le soin, le fini et le goût exquis avec lesquels les longs cheveux flottants et les draperies sont exécutés jusque dans les moindres détails et les replis les plus cachés.

Si la liberté et la beauté de l'ordonnance et du dessin des draperies indiquent une tendance tout à fait idéale de l'artiste, on la retrouve moins dans les formes du corps. Les traits du visage avec les proportions un peu larges ont un caractère marqué d'individualité. Les mains avec les articulations fortement prononcées font voir qu'on a eu sous les yeux un modèle. En outre, les deux mains sont occupées d'une manière qui trahit évidemment que l'artiste a voulu représenter la figure de la manière la plus fidèle; ainsi, tandis que la main droite tient le bout du manteau, la gauche marque une habitude toute personnelle d'avoir, en lisant, les doigts entre les feuillets du livre.

L'intention de l'artiste et le caractère de son talent ressortent surtout de la conception du sujet bien indiquée dans les motifs de la représentation et dans l'expression. On ne retrouve rien ici de l'humilité ordinaire, du pieux abandon, de la timidité et de la sainteté virginale de la mère du Sauveur. Après la première salutation de l'ange, Marie s'est recueillie; elle a saisi promptement l'immense portée du message. Une gravité merveilleuse s'empare d'elle, et avec le calme, non pas de la résignation, mais de la confiance et de la force d'âme qui ne reculent devant aucune tâche, elle dit : Que la volonté du Seigneur soit faite.

On ignore encore l'origine de ce maître, à quelle école il s'est formé et l'influence qu'il a exercée. Sa madone ne se rattache à aucune œuvre d'art connue, et il est à sup-

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

LA STE VIERGE.

THE VIRGIN

Digitized by Google

poser qu'il existe entre ses productions et d'autres antérieures aux siennes un lien dont nous n'avons encore aucune connaissance.

Il est heureux que nous ayons au moins une autre œuvre de sa main. C'est un Saint Jérôme qui retire l'épine au lion, une statuette assise, de moindre dimension que la madone. Elle est d'une égale beauté et d'un même fini d'exécution, et ciselée dans le même albâtre. Elle est également la propriété de M. Wurschmidt, prévôt de la cathédrale d'Erfurt.

Digitized by Google

LES TABLES D'APOTRES ET DE MARTYRS

DANS LA CATHÉDRALE DE BALE

1m 85 DE LONGUEUR; 1m 22 DE HAUTEUR

Dans la cathédrale de Bâle (actuellement à l'extrémité orientale des bas côtés) se conservent deux tables de pierre très-intéressantes à cause des bas-reliefs qui s'y trouvent. La ressemblance de style avec les sculptures du temps de l'empereur Henri II pourrait bien faire admettre qu'elles viennent de lui comme premier fondateur de la cathédrale, quoique le rapport avec le martyr Vincent ne soit pas trop clair. D'après de nouvelles recherches dont je dois l'obligeante communication à l'auteur même, M. l'architecte Reggenbach de Bâle, ces tables auraient fait primitivement partie d'un autel de Saint-Vincent qui se trouvait dans la cour du Chapitre, et n'a été enlevé qu'en 1580. Nous ne savons rien de l'origine ni de l'époque de la fondation de cette chapelle; seulement il est certain qu'elle existait déjà en 1251. Les tables, comme nous l'avons dit, remontent plus haut. Comme les sculptures de l'école de Bamberg, elles ont de grands rapports de parenté avec l'ancien art romain; il y a seulement cette différence très-tranchée que si les artistes de Bamberg prenaient souvent leurs proportions trop courtes, les maîtres de Bâle exagéraient les leurs. L'une de ces tables contient six figures d'apôtres et suppose une autre table semblable ou plutôt deux autres la moitié moins grandes, qui, avec la seconde qui reste, la table des martyrs, formaient le dessus de l'autel.

La disposition de la table des apôtres est empruntée aux plaques des anciens sarcophages chrétiens, où cette division en arcades est très-fréquente. Les colonnes sont une transformation libre et un peu maigre du corinthien romain; les apôtres ont quelque chose de préteurs ou de proconsuls romains; ils sont différents sans être bien nettement caractérisés; même la différence extérieure dans la nature et la coupe de la barbe et des cheveux n'indique pas des types particuliers. Aucun emblème, à l'exception de la clef dans la main de Saint Pierre, ne les distingue, et ce n'est que l'inscription des noms gravés dans la pierre qui nous fait connaître l'intention de l'artiste. Les traits des visages sont si peu particularisés, qu'il n'y a pas à y reconnaître la moindre imitation de la nature. Les formes du corps n'indiquent aussi qu'une connaissance très-imparfaite de

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

LES APÔTRES

THE APOSTLES

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

LE MARTYRE DE ST VINCENT

THE MARTYRDOM OF ST VINCENT

Digitized by Google

l'anatomie. Au contraire, les vêtements montrent une nette intelligence des formes de plis et un sentiment presque aussi exact de l'effet grave et solennel des longues lignes et des larges surfaces. L'exécution annonce une main habile et exercée. Seulement, la table a été endommagée, surtout les têtes de Bartholomée et de Jacob.

Dans la table de martyrs, nous devons être surpris du talent extraordinaire de l'artiste pour une époque si peu avancée de l'art, et du succès avec lequel, dans les étroites limites imposées par l'espace et par la sculpture, il a réussi à représenter clairement son sujet.

La table est partagée en quatre champs, dont chacun contient deux scènes de la légende de saint Vincent, qui souffrit, l'an 304, sous l'empereur Dioclétien, la mort du martyr, en Espagne. Dacien y était proconsul. On le voit, dans la première division du premier champ, assis sur son tribunal. On amène devant lui l'évêque Valère et son diacre Vincent. Le proconsul exige un acte de soumission aux anciens dieux, dont on voit le plus puissant sur la colonne auprès de lui. Sur le refus qu'il rencontre, l'évêque est banni, et Vincent, comme le plus jeune, est condamné à être converti par le martyre. Il souffre le premier supplice (comme on le voit sur le même champ), attaché à une colonne, sous les coups de fouet de grossiers soldats.

Couvert de blessures, il est (sur le second champ) poussé dans une tour, où Dieu lui envoie un ange pour le consoler et le soutenir. Mais il est aussitôt livré à de nouvelles tortures. En présence du proconsul, à qui le diable souffle de mauvaises pensées, il est placé sur un gril et brûlé. Un soldat attise le feu, d'autres le pincent avec des tenailles aiguës; et un ange s'approche de lui avec la couronne du martyre.

Après d'autres tortures, Vincent rend enfin l'âme dans la prison. Son âme est reçue par des anges et portée au ciel (troisième champ). Au-dessous, sa dépouille, déjà entrée en corruption, est tirée dehors par les soldats de Dioclétien, qui se cachent le nez et la bouche du côté du cadavre, et jetée dans la campagne pour y être dévorée par les oiseaux de proie. Mais le cadavre se trouve sous une protection spéciale. Des corbeaux le protégent contre l'attaque des loups voraces. Le proconsul décide alors de s'en débarrasser d'une autre manière. Il le fait plonger dans la mer (quatrième planche). Les fidèles défenseurs, les corbeaux l'ont accompagné, pour témoigner que le cadavre rejeté par les flots sur le rivage est celui du saint martyr. Ses amis s'y trouvent, l'emportent, lui bâtissent une chapelle et l'y déposent dans un sarcophage.

Si nous passons par-dessus l'imperfection de la forme, nous devons donner à cette œuvre une place considérable. Abstraction faite de la naïveté de la composition qui tend toujours simplement à faire comprendre le sujet, il y a une observation étendue et remarquable de la vie pour rendre certaines actions, par exemple le feu qu'on attise, la chapelle que l'on construit.

Les premiers témoignages sur ce martyre nous viennent du poëte Prudence, contemporain de saint Augustin, qui l'a raconté dans un long poëme. Mais quel rapport y a-t-il entre le saint et la ville de Bâle? nous l'ignorons.

Digitized by Google

LE COMBAT AUTOUR DES VAISSEAUX

ET LES NIEBELUNGEN

(SURTOUT DE TABLE).

PAR L. V. SCHWANTHALER

Il existe un dessin de Schwanthaler de sa première jeunesse, dans lequel il s'est proposé de donner à la moitié de droite la forme antique et à celle de gauche tous les attributs de l'époque romantique. En effet, ce double caractère se montre d'une manière fort tranchée dans toutes ses productions, et il est difficile de dire quel est celui qui l'emporte; seulement, le cœur est plutôt transporté par les rêves du moyen âge dans un repos agréable, et par les images de l'antiquité dans un mouvement agité.

Le « Combat autour des vaisseaux » est tiré du quinzième chant de l'Iliade. Junon avait endormi son époux sur le sommet de l'Ida, et Neptune avait pu soutenir les Grecs, et Hector être blessé par Ajax. Mais aussitôt après le réveil de Jupiter, Iris et Apollon sont envoyés aux combattants. Iris apporte au dieu de la mer Neptune l'ordre du maître des dieux d'abandonner le combat et de se replonger dans les flots, ordre auquel, malgré lui, le dieu obéit. Apollon se précipite avec l'égide aux franges d'or sur le lieu du combat pour défendre Hector et pour épouvanter les Grecs qui prennent la fuite. Il renverse les murs des Grecs que ceux-ci avaient élevés pour protéger leurs vaisseaux. Hector, qui, sous la protection d'Apollon, veut avec ses Troyens jeter la flamme contre les vaisseaux, est arrêté par Ajax, dont le puissant javelot tue Kaletor, tandis que Teucer lance du vaisseau voisin trait sur trait contre les Troyens. Sans cesse le combat se renouvelle, et il tombe des héros des deux côtés; la mêlée la plus furieuse s'engage autour du vaisseau de Protésilas, qu'Hector a incendié, et contre lequel s'élancent sans cesse par-dessus le mur renversé de nouvelles troupes de Troyens.

Le bas-relief pour lequel Schwanthaler avait fait le présent dessin en l'année 1825 fut modelé par lui en cire sur l'ordre du roi Maximilien Ier de Bavière, et il devait être transporté sur un service d'argenterie; mais la mort du roi qui survint empêcha d'achever le

Digitized by Google

travail. C'est incontestablement une des œuvres les plus franches de l'imagination de l'artiste, et, avec la plus grande légèreté dans la composition, nous y voyons l'intelligence réfléchie et profonde aussi bien de l'esprit du poëme que du sujet particulier de la composition. L'action est tout à fait parlante; nulle part il n'y a un mouvement inutile ou faux, et il règne une si juste appropriation des moyens qu'avec un petit nombre de figures, nous avons devant nous tout ce terrible combat autour des vaisseaux, la fureur des assaillants, le désordre de la fuite, l'ardeur inébranlable de la résistance, le massacre sur l'eau et sur terre, les dieux et les hommes, enfin l'événement dans son ensemble et dans tous ses détails, sans que l'artiste ait pour cela employé plus de figures que ne le permettaient les lois sévères de la grande sculpture.

A son goût pour l'antiquité, Schwaethaler joignait un enthousiasme pour le moyen âge qui ne se traduisait pas seulement par des collections d'armes, de meubles, de costumes et d'objets d'art de l'époque romantique, de livres à fermoir et de gravures, mais surtout par la création d'un nouveau style romantique de sculpture, qu'il traita avec liberté et légèreté, et qui a trouvé beaucoup d'imitateurs.

Parmi les nombreuses œuvres exécutées par lui dans ce style, une de celles qui méritent le plus l'attention est un surtout de table de 1m56 de hauteur et de 0m73 de diamètre à la base. Il a pour sujet les Niebeluegen, et servit pour la première fois, en 1842, au mariage du prince héréditaire Maximilien de Bavière avec la princesse de Prusse, comme ornement de la table de noce.

L'intention de l'artiste semble avoir été de rendre dans une suite de figures l'impression que le poëme héroïque des Niebelungen exprime, sans vouloir par la disposition rappeler des situations ou des événements déterminés. L'architecture choisie pour relier le tout ne se rattache que par la rosace en croix de la base au style roman. C'est d'ailleurs une sorte de construction imitée de la nature en forme de tronc de chêne.

Entre la base et le plateau de la division supérieure, autour du tronc du chêne, sont réunis différents objets et différentes figures qui nous rappellent la vie de chasse et de combat des Niebelungen et surtout de Sigefroi. On y voit le dragon qui veille sur le trésor des Niebelungen et le géant enchaîné qui voulait le disputer à Sigefroi après qu'il s'en fut emparé. Il y a aussi des trophées de chasse de toute sorte et des géants abattus (de l'autre côté le nain Alberich, des sirènes, etc.). Aux quatre coins en saillie se tiennent quatre des Niebeluegen : Hunold le chambellan, Ortwin de Metz l'écuyer tranchant, Dankwart le maréchal et Sindolt l'échanson.

Pendant que les différentes forces ennemies occupent l'espace inférieur, nous voyons sur la plate-forme de la seconde division réunis ensemble les Niebelungen et les Amelungen, destinés à se trouver plus tard en face les uns des autres dans un combat à mort. Comme dans la joie d'une fête, les héros élèvent leurs cornes à boire et portent des toasts; à droite sont les Niebelungen, à gauche le roi Etzel avec Helga et ses hommes. Sur notre planche, on voit à gauche Rudiger et Gernot avec leurs cornes à boire levées; ils sont

Digitized by Google

suivis de Brunhild et de Chrimhild, de Gunther avec Hagen, de Volker le ménétrier et d'autres. Dans le chapiteau il y a des valets d'armes, et sur le sommet les principaux héros des deux races, Sigefroi le Niebelunge et Dietrich de Berne l'Amelunge.

Au surtout se trouvent jointes cinq pieces plus petites, deux de 1m 33 de hauteur et trois de 1m 09; l'une représente le premier embrassement d'amour de Sigefroi et de Chrimhild, l'autre l'adieu plein de pressentiment avant la chasse fatale.

Digitized by Google

Digitized by Google

[illegible] POUR LES VAISSEAUX THE BATTLE FOR THE SHIPS

Digitized by Google

Digitized by Google

COLONNE DE BRONZE DORÉ — COLUMN OF GILT BRONZE

Digitized by Google

LA MORT DE MARIE

DANS L'ÉGLISE SAINT-EMMERAM, A RATISBONNE

AVEC UNE PLANCHE.

Les nombreux travaux de sculpture devenus nécessaires dans l'ornementation des cathédrales gothiques font naturellement supposer qu'il devait se trouver de grands ateliers de sculpture près des endroits où se construisaient les cathédrales. Les travaux de longue durée donnèrent au genre adopté dans les ateliers un type particulier qui se conserva quelquefois pendant plusieurs générations. Si l'on veut donc parler des diverses écoles de sculpture, il faut surtout s'attacher aux grandes constructions d'églises, pour le service desquelles elles semblent avoir pris naissance et s'être développées.

Une semblable école se fait évidemment reconnaître dans les sculptures dont la façade, les portails et les piliers intérieurs de la cathédrale de Ratisbonne sont si richement décorés. Elles ont toutes le même cachet, de sorte que, si l'on pouvait admettre la possibilité qu'un seul artiste ait pu les exécuter, il n'y aurait pas à chercher entre deux noms ou plusieurs. Ces sculptures ne sont pas d'ailleurs isolées à Ratisbonne, mais des travaux de la même époque et d'une date antérieure indiquent un grand développement et une certaine perfection de la statuaire.

L'ouvrage dont nous donnons ici une copie se trouve à Saint-Emmeram dans le bas côté nord, à l'extrémité est. C'est un monument funéraire qui représente la mort de Marie, de sorte qu'en dehors de la scène mortuaire même, rien n'est fortement exprimé, mais tout n'est pour ainsi dire qu'indiqué. Marie, entourée des douze apôtres, tombe inanimée; ses yeux sont fermés, ses bras pendent abandonnés; elle tomberait sur la face si saint Jean ne la retenait par derrière et Jacob l'aîné par devant. L'intérêt des autres apôtres se marque ou par leur douleur, ou par les préparatifs de la cérémonie funèbre; Jacob le jeune apporte l'eau bénite; saint Pierre, revêtu de l'étole sacerdotale, tient la croix; deux autres sur la droite apportent le livre de prières. Tout le relief, à une hauteur d'environ 0m 47 au-dessus des têtes, est recouvert d'un toit gothique en forme de baldaquin.

Deux choses toutes particulières sautent aux yeux dans ce relief: l'ordonnance et le style. A l'exception des trois têtes du groupe principal qui, évidemment à dessein, n'a pas été placé

Digitized by Google

tout à fait au milieu, toutes les autres sont de profil et presque à égale distance l'une de l'autre sur une ligne horizontale. Il n'y a donc pas de groupe, et la seule diversité est dans la pose de la tête. L'ordonnance fait l'effet d'un chant funèbre, et cet effet monotone, s'il n'a pas été prémédité, est ici évidemment bien à sa place.

Le style est tout à fait antique; les formes des visages sont simplement larges et lourdes sans différence marquée, et sans les traits caractéristiques empruntés à la vie réelle des basses classes. Dans les vêtements, de longs plis moelleux sans brisures anguleuses, de grands larges manteaux relevés ou ramassés avec des bords onduleux ou annelés en forme de serpent, dont les lignes tourmentées font contraste avec les faces molles et larges des draperies.

Tous ces caractères indiquent une œuvre du xive siècle ou tout au plus du commencement du xve. Mais l'inscription porte : Anno dnj mccccxliij de Morgareta uxor johannis pfollerhofer feria tercia post festum sci. udalrici epy (episcopi). Anno dnj mccccxlviij in vigilia Invēcionis sce ccia hyc dño elysab. uxor geouy sepulta est; et comme la seconde mort est évidemment inscrite en même temps que la première, nous avons devant nous un monument funéraire de l'an 1449, dans l'ancien style idéal, par conséquent d'une époque où le style flamand et l'imitation de la nature commençaient à régner dans presque toute l'Allemagne. Du reste l'énigme s'explique facilement quand on songe qu'il y avait peut-être plus de vingt ans que le maître de ce monument travaillait, ce qui semble constaté par un second bas-relief funéraire placé tout près du premier, disposé comme lui, et évidemment de la même main. Il représente la prière sur le mont des Oliviers et couvre le tombeau de Jean Pfallenhofer, mort en 1428, et de sa femme Cunégonde, morte en 1429.

L'effet général de cette sculpture n'est pas désagréable; au contraire, malgré le défaut des proportions, elle a une grande valeur artistique. Mais on y reconnaît bientôt le produit d'une routine familiarisée avec certaines formes, et qui ne tenait pas à les animer par l'étude de la nature ou par un sentiment plus délicat. Si nous donnons ici cette sculpture, ce n'est ni pour le mérite de la composition, ni pour la vérité et la beauté des formes, mais parce que le style de son exécution est d'une époque antérieure à son origine, et que c'est pour l'histoire de l'art un fait digne d'être observé.

Pour déterminer quel a été l'auteur du bas-relief, il faut revenir aux sculptures de la cathédrale. Non-seulement les statues et les bas-reliefs du portail principal ont les mêmes mérites et les mêmes défauts que les sculptures de Saint-Emmeram, mais nous retrouvons ici encore les mêmes compositions avec peu de changements. Or, ce portail a été construit sous le maître architecte de la cathédrale, Henri de Durnstett, de 1399 à 1428, époque à laquelle maître Jean, mort en 1460, et enterré dans le cloître de la cathédrale dont il était un statuaire, a peut-être exécuté ses premiers travaux.

Digitized by Google

Digitized by Google

LA MORT DE LA Ste VIERGE — DEATH OF THE VIRGIN MARY

Digitized by Google

LA REINE UTE ET ULRICH VON DER AUE

A RATISBONNE

AVEC UNE PLANCHE

Les anciens ouvrages de sculpture à Ratisbonne méritent une attention particulière pour leur beau style qui a atteint son apogée au XIVe siècle. De ce nombre sont les deux pierres tumulaires que nous reproduisons.

La première se trouve dans le collatéral nord de l'église Saint-Emmeram; elle a 2m19 de hauteur et 0m54 de largeur et porte l'inscription suivante : *B. Hemma Hispana Ludovici Regis Bavariâ coniux fundatrix superioris monasterii hic sepulta, ao.* 876. D'après cette inscription, elle appartiendrait au tombeau de la reine Hemma, la femme de Louis le Germanique. Mais d'après le témoignage exprès de son fils, Charles le Gros, dans une charte de l'an 886[1], la reine Hemma repose dans le monastère d'Obermunster fondé par elle à Ratisbonne, et aucun document historique ne constate la translation de ses ossements à Saint-Emmeram. L'inscription mentionnée, comme la tradition qu'elle exprime, est d'une époque postérieure.

Gumpelzhaimer, dans son *Histoire de Ratisbonne* (de 1830), dit à son tour que des recherches plus exactes, mais qu'il n'indique pas, ont démontré que l'impératrice Ute, la femme d'Arnolphe, est représentée sur la pierre tumulaire indiquée, et qu'elle est aussi enterrée dans l'église de Saint-Emmeram. L'empereur Arnolphe résidant à Ratisbonne avait pris pour patron saint Emmeram (Heimeram), pour qui il avait un culte illimité et qu'il parvint, en 896, à faire canoniser, et il avait fait établir dans l'église consacrée à ce saint sa sépulture, où il fut déposé au mois de décembre de l'an 899. Une simple pierre tumulaire portant son nom désigne aujourd'hui la place de son superbe tombeau détruit dans l'incendie de 1642. Le fils d'Arnolphe et d'Ute, mort à 17 ans, fut aussi enterré à Saint-Emmeram, et son tombeau également détruit en 1642. Ces deux faits rendent très-probable que l'impératrice Ute est aussi ensevelie à Saint-Emmeram; mais sur quelles données s'appuie l'opinion que la pierre tumulaire désignée ait couvert sa tombe et cou-

1. *Code chronologico diplomaticus Episcopatus Ratisbonensis*, op. et stud. *Thom. Ried. Ratisb.* 1816. p. 66.

Digitized by Google

tienne son portrait? Cette pierre n'appartient nullement à l'époque de la reine Hemma ni de l'impératrice Ute, mais au XIVe siècle, peut-être même à la fin du XIIIe où elle a dû son origine à une cause particulière, aujourd'hui oubliée.

Sans doute, le reste du sceptre dans la main droite, le globe dans la gauche et la couronne sur la tête, désignent une reine, et les vêtements simples choisis, évidemment à dessein, indiquent l'intention de l'artiste de caractériser une époque très-ancienne.

Le style dans lequel la pierre est travaillée, les traits nobles de la figure, la pose de la tête, la belle disposition de la draperie et la nette intelligence des plis montrent un artiste heureusement doué et fort instruit de l'école idéaliste, chez lequel seulement quelques imperfections, comme dans le modelé des mains et la pose des jambes, trahissent le développement incomplet de l'art de son époque.

La seconde pierre tumulaire de notre planche, haute de 2m22 et large de 0m86, se trouve dans le cloître de la cathédrale où elle est placée dans le mur en face de l'entrée de l'ancienne cathédrale. L'exécution en est bien moins délicate que celle du tombeau de l'impératrice; mais le style du temps se montre d'autant mieux dans sa forme grossière; il en offre donc un exemple frappant, puisque son auteur fut évidemment un artiste habile et de talent qui comprenait bien la figure humaine et ses mouvements, faisait avec peu de chose ressortir le caractère, et savait, avec un sentiment sûr du beau, tracer les lignes des draperies, en arrêter les formes et en grouper les masses. Il s'est servi avec une grande habileté du costume sacerdotal pour donner de la vie à la draperie et conserver en même temps l'expression du repos, exigée par le sujet.

L'inscription autour de la pierre nous apprend que l'ecclésiastique qui y est représenté est le chanoine *Ulricus de Auce* (Ulrich von der Aue) mort au mois de juin de l'année 1326. Sa figure est celle d'un homme encore très-jeune qu'on ne devait guère croire propre à remplir les conditions nécessaires pour entrer dans les ordres.

La pierre était autrefois dans la cathédrale, dans la chapelle Sainte-Catherine que la famille des von der Aue d'Auhourg avait élevée pour lui servir de sépulture. Les membres de cette riche famille patricienne ont beaucoup contribué à la construction et à la décoration de la cathédrale. On leur doit surtout les vitraux supérieurs du chœur au-dessus du portail méridional et dans le collatéral droit.

Digitized by Google

DALLES FUNERAIRES A RATISBONNE

MONUMENTAL SLABS AT RATISBON

Digitized by Google

LA PIERRE TUMULAIRE DE SAINTE AURÉLIE

DANS L'ÉGLISE SAINT-EMMERAM, A RATISBONNE

0m94 DE LARGEUR 2m03 DE LONGUEUR

AVEC UNE PLANCHE

La pierre tumulaire de la bienheureuse Aurélie, dans l'église Saint-Emmeram à Ratisbonne, une des plus belles œuvres de la sculpture allemande du XIVe siècle, a reçu de la légende une explication poétique. Voici cette légende :

La fille du roi de France Hugues Capet, la princesse Aurélie, aussi renommée par sa beauté que par sa piété, avait secrètement fait vœu de n'être jamais à aucun homme, mais de se consacrer entièrement au service du Christ.

Cependant ses parents lui avaient choisi pour époux le prince romain Ælianus Juvianus. Aurélie ne lui fut d'abord pas contraire; mais se rappelant ses vœux et ne songeant qu'au salut de son âme, elle s'enfuit de la maison paternelle sous un costume de mendiante pour ne pas être reconnue, et arriva, après beaucoup de peines et de fatigues, à la porte du couvent Saint-Emmeram à Ratisbonne, où elle demanda l'aumône. L'abbé Ramwold, éclairé par l'esprit de Dieu, la reconnut, l'accueillit et lui donna une cellule dans le cloître Saint-André sur le rempart de la ville. La pieuse princesse y vécut au milieu des prières et des jeûnes, et après une fin bienheureuse elle fut enterrée dans le cloître à côté de la chapelle Saint-Georges, où une simple pierre couvrit sa tombe.

Ici s'arrête la légende. « Maintenant cette simple pierre » qui a donné lieu à la légende s'est conservée pour l'histoire. Du cloître Saint-Emmeram elle a été transportée dans l'*Antiquarium*, où elle couvre aujourd'hui un sarcophage romain d'une pierre calcaire grossièrement taillée; elle porte l'inscription : *J. O. M. et perpetuæ securitati et memoriæ dulcissimæ Aureliæ M. Aurelie P. Æl. Juvianus conjugi incomparabili.* C'est par conséquent la pierre tumulaire que le Romain P. Æl. Juvianus a élevée à sa femme Aurélie et à la mère de celle-ci portant le même nom entre l'an 300 et 400.

Digitized by Google

Il y a une grande différence entre cette Aurélie, femme de Juvianus, qui vécut au IVe siècle, et la princesse Aurélie, fille de Hugues Capet, qui, poussée par un goût irrésistible pour la vie contemplative et attirée par le grand renom de sainteté du couvent Saint-Emmeram, vint en 975 à Ratisbonne; et recueillie sur sa demande par l'abbé Ramwold, habita le cloître Saint-André à côté du couvent, et mena une vie ascétique dans une complète retraite jusqu'en 1027, où elle termina sa carrière terrestre. Cette dernière, mise au rang des saints et des martyrs, n'eut pas seulement dans l'Église sa fête consacrée, mais elle devint l'objet d'un culte particulier qui, par une confusion de noms, à ce qu'il semble, s'attacha surtout à la pierre tumulaire romaine.

Ce fut en ce lieu qu'au XIVe siècle Lœutwin Gamed de Sartching, d'une famille patricienne de Ratisbonne, et chanoine du couvent Saint-Emmeram, pria avec une grande ferveur pour la bienheureuse princesse Aurélie, et s'imposa particulièrement la tâche de travailler à la glorification de cette âme pieuse.

Au-dessus de la pierre grossière portant une simple inscription, il fit élever, par un artiste habile, sur quatre courtes colonnes, une plaque en fer avec le portrait idéal de sa sainte en grandeur naturelle [1].

Ornée de la couronne royale, avec une chevelure bouclée tombant sur les épaules, elle est légèrement couverte d'un court manteau, à moitié ouvert sur la poitrine, sous lequel elle porte une large robe à plis. Bien que la position horizontale des plaques sépulcrales, ainsi que le coussin derrière la tête indiquent une figure couchée, l'artiste lui a cependant donné la pose et l'attitude d'une figure debout, et pour lui conserver une expression de vie, il l'a représentée les yeux ouverts.

Sur le devant de la plaque court comme ornement un pampre de vigne, emblème très-ancien de l'immortalité de l'âme qui remonte jusqu'aux mystères de l'antiquité, car le raisin meurt dans le pressoir, pour célébrer sa résurrection dans l'esprit du vin.

Au-dessous du pampre de vigne, sur la face perpendiculaire de la plaque, on voit en initiales latines du XIVe siècle l'inscription suivante :

Hic pia florescit Aurelia virgo sepulta,
Que penas nescit celi dulcedine fulta.

Au bout de la plaque du côté des pieds, également sur la face perpendiculaire, on voit une très-petite figure d'ecclésiastique en prière, évidemment le pieux fondateur de ce monument avec l'inscription en lettres comme plus haut : *Laeutwinus Camedus canonicus et scholasticus majoris ecclesie.*

Nous apprenons sur ce pieux chanoine, amateur des arts, Lœutwin Gamed ou Gamerid, par le nécrologe de Saint-Emmeram, qu'il a vécu au commencement du XIVe siècle,

1. Cette plaque se trouve aujourd'hui dans l'église, sur le mur nord, tandis que la pierre tumulaire romaine, comme nous l'avons déjà dit, est conservée dans l'*Antiquarium* de l'ancienne cathédrale.

Digitized by Google

E. AURELIA

DALLE FUNERAIRE DANS L'EGLISE ST EMERAM

MONUMENTAL SLAB IN ST EMERAM'S

Digitized by Google

qu'il a institué pour lui, en 1335, un service anniversaire à Saint-Emmeram, et qu'il a fait poser la belle pierre tumulaire de la bienheureuse Aurélie.

Cette notice nous donne une base certaine pour la date de notre œuvre d'art et nous fait connaître l'état de la sculpture allemande au commencement du XIVe siècle. C'est l'époque où la sculpture commença à fleurir en Italie; les plus grands maîtres connus sont Audrea Pisano et Andrea di Cione. Mais aucun de ces deux excellents artistes n'a laissé un ouvrage capable d'effacer le talent du maître allemand, ou de diminuer la valeur de son travail. Au contraire, si nous considérons la grâce virginale de la pose et du mouvement de notre sainte, la vérité et la liaison de toutes les lignes, l'entente frappante des draperies comme des parties visibles du corps, notamment des mains, ainsi que la beauté des proportions et le charme de l'expression, nous devons avouer que la sculpture italienne de la même époque n'offre pas d'œuvre aussi parfaite. Cependant, on n'a pas rehaussé sa beauté en la couvrant de peinture.

Digitized by Google

LA PORTE DE BRONZE

DE LA CATHÉDRALE D'AUGSBOURG[1]

AVEC UNE PLANCHE

C'est avec raison qu'on a accordé beaucoup d'étude et d'attention à la porte de bronze de la cathédrale d'Augsbourg, mais on en a trop admiré le mérite artistique. En voyant le sentiment de l'art développé de si bonne heure en Allemagne, comme il l'est dans les ouvrages de l'école de Bamberg dès le commencement du XIe siècle, nous avons le droit d'être surpris de voir une absence complète de progrès dans l'œuvre postérieure d'Augsbourg. Cependant, comme elle occupera toujours une place remarquable dans l'histoire de l'art allemand, j'en ai reproduit au moins quelques figures.

Cette porte se compose de deux vantaux d'égale hauteur, mais de largeur inégale. Elle a 4^m57 de hauteur; le vantail droit a 1^m38, le vantail gauche 1^m08 de largeur. Les plaques de bronze appliquées sur bois de chêne ont à peu près 13 millimètres d'épaisseur. L'ensemble est divisé en panneaux carrés oblongs; le vantail gauche en deux rangées avec quatorze panneaux, le vantail droit en trois rangées avec vingt et un panneaux. Les divers panneaux ont 0^m47 de hauteur, les plus larges ont 0^m33; les plus étroits seulement 0^m15; chacun offre un sujet figuré en relief très-plat. Tous les panneaux sont liés entre eux par des traverses en cuivre (d'abord en plomb), dont chaque entrecroisement est orné d'un masque humain. Il y a de plus des ornements en forme de lis. La signification des figures paraît très-énigmatique, et on trouve toutes sortes de difficultés pour les expliquer. La porte n'est plus à son ancienne place. Dans la translation et dans le nouvel encadrement en cuivre les planches semblent avoir été déplacées. Ensuite plusieurs ont été dérobées et remplacées par des copies d'après les planches existantes, ce qui a produit les répétitions. La disposition actuelle offre les tableaux suivants en sept rangées de cinq planches chacune, de gauche à droite et de bas en haut.

I. 1, Une figure qui se détourne d'un serpent; 2, la création du premier homme;

1. Nous n'avons pas jugé à propos de donner ici la copie de toute la porte; quelques échantillons des sculptures suffiront. On trouve l'ensemble dans la monographie du doyen du chapitre de la cathédrale, Allioli.

Digitized by Google

3, une femme qui appelle des poules; 4, répétition du n° 3; 5, un homme en costume de paix avec un stylet (poignard) dans la main droite, un bouclier rond dans la main gauche.

II. 6, un homme barbu qui porte à sa bouche une grappe de raisin; un cep de vigne est à côté de lui; 7, la création d'Ève; 8, un arbre avec deux serpents et une tête d'homme; 9, un homme qui lève un vase comme pour l'offrande; 10, un homme imberbe, autrement comme le n° 6.

III. 11, répétition du n° 8; 12, une figure de femme avec une toute petite boule ou pièce de monnaie dans la main gauche; 13, 14, des anneaux de porte; 15, répétition du n° 1.

IV. 16, Samson bat les Philistins (un Philistin); 17, un homme barbu frappe des serpents avec un bâton; 18, un guerrier couronné combattant, avec bouclier et glaive; 19 un centaure (moitié homme et moitié lion) a lancé une flèche; 20, un lion ayant la gueule ouverte.

V. 21, répétition du n° 19; 22, une figure qui indique le lion; 23, répétition du n° 20; 24, un vainqueur couronné avec bouclier et lance; 25, une figure jeune entièrement vêtue, avec le bras droit un levé.

VI. 26, Samson étrangle le lion; 27, une figure, tenant dans la main gauche un bâton orné d'une pointe à trois feuilles, marche sur des rochers; 28, un arbre vers les branches duquel volent des oiseaux et qu'un ours cherche à atteindre; 29, répétition du n° 26; 30, répétition du n° 16.

VII. 31, répétition du n° 9; 32, une figure imberbe tenant un serpent dans ses mains; 33, une figure imberbe enveloppée d'un manteau tient un stylet (poignard); 34, répétition du n° 28; 35, un lion étrangle une autre bête.

L'indécision de la forme qui laisse quelquefois douter du caractère et même du sexe, le peu d'indices et l'absence totale des motifs ne diminuent pas seulement l'intérêt de l'ouvrage, mais en rendent aussi l'explication très-difficile. En rapprochant toutefois les données certaines et assez probables de l'indication de quelques planches perdues, l'idée qui a suggéré le sujet de l'ensemble semble être celle-ci, c'est que le péché a amené à sa suite la mort dans le monde, et que le Christ seul a triomphé pour notre salut de l'un et de l'autre. Quant au péché, le récit est pris dans la Genèse : la création d'Adam (2) et celle d'Ève (7), l'arbre de la science (8) et de la vie (28). Ensuite viendraient les planches perdues de la chute de l'homme et de la malédiction du serpent. Du péché découle la mort dont l'ancien emblème est le lion déchirant sa proie (35). Le paganisme n'offre pas de salut; on a beau indiquer le but au centaure, il tire inutilement sur le lion (21, 22, 23). Mais l'humanité doit être délivrée de la mort et du péché. Après le déluge Noé plante la vigne, et goûte de ses fruits (6, 9, 10). Le vainqueur de la mort et du péché est le Christ. Cependant on ne le représente pas lui-même, mais seulement dans les prototypes de l'Ancien Testament : dans Moïse qui frappe les serpents (17); dans Samson qui étrangle le lion et qui tue les Philistins (26, 16); dans le héros combattant Josué (24) et dans David (18). Peut-être faut-il aussi ranger ici

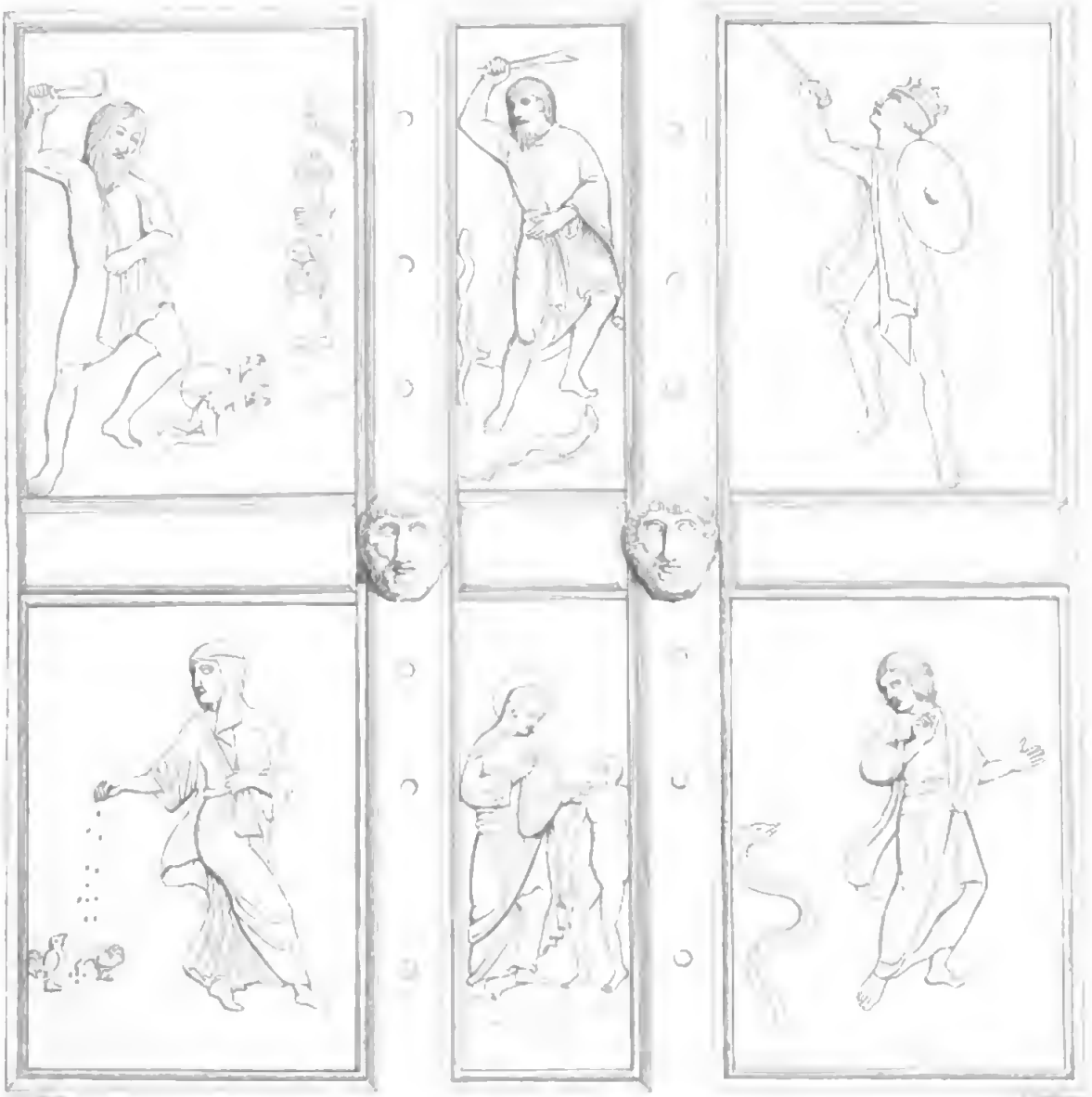
Digitized by Google

la femme avec les poules (3), et doit-on la regarder comme l'emblème de l'église occupée de ceux qui sont confiés à ses soins. Dans cette explication 15 figures sont laissées de côté, savoir : 9 comme répétitions et 6 comme obscures. La date de ces vantaux n'est pas fixée d'une manière authentique. Mais on peut supposer que, étant un cadeau des douze commensaux des orfévres, ils se rattachaient à l'achèvement d'une des périodes de construction de la cathédrale, et alors il ne pourrait être question que de la fin du XIe siècle.

BIBLIOGRAPHIE

On trouve des détails sur ces vantaux dans : Dr François-Joseph d'Altioli : *Les portes de bronze de la cathédrale d'Augsbourg*. 1853 ; et une étude critique dans le *Deutsches Kunstblatt*. 1853, p. 445.

Digitized by Google



PORTE DE BRONZE DE LA CATHÉDRALE D'AUGSBOURG

BRONZE DOOR OF AUGSBURG CATHEDRAL

Digitized by Google

LA MADONE

DE LA CATHÉDRALE D'AUGSBOURG

AVEC UNE PLANCHE

Si l'on ne peut pas ranger la cathédrale d'Augsbourg parmi les œuvres brillantes de l'architecture allemande, les sculptures qui ornent les deux principaux portails méritent une attention particulière.

Le grand portail du côté méridional, élevé par le custode Conrad de Randegg en 1346, est richement orné de relief et de statues. Le tympan ogival au-dessus de l'entrée est divisé horizontalement en trois panneaux, dans lesquels l'histoire de la sainte Vierge a été traitée en hauts reliefs. On voit dans le panneau inférieur : Joachim repoussé du temple; sa réunion avec sainte Anne, sa femme; la naissance de Marie, sa première visite au temple; puis la Vierge assise sur un trône, parée comme une fiancée au milieu de ses compagnes; la famille priant pour obtenir le miracle du bâton fleuri; le mariage avec saint Joseph; l'Annonciation; la Visitation; la prédiction des pasteurs; la naissance du Christ et la circoncision. Dans le second panneau placé plus haut, on voit l'adoration des rois mages; la purification de la sainte Vierge; le massacre des Innocents; la fuite en Égypte; le miracle des idoles renversées en Égypte; le Christ dans le temple; la maladie et la mort de Marie; son corps porté au tombeau par les apôtres. Dans le troisième panneau au-dessus on voit l'ascension et le couronnement de Marie. Ces sculptures ne sont une œuvre d'art ni par l'ordonnance des groupes ni par la forme et l'exécution. Les douze apôtres avec les quatre grands prophètes dans les niches de l'embrasure font un meilleur effet. D'une extrémité à l'autre de l'embrasure, il y a un arc à plein cintre dans lequel sont les patriarches assis sur vingt-quatre siéges; dans les gorges qui entourent directement la baie, on voit assis dans la même ordre et au-dessus les unes des autres des figures couronnées, avec quelques femmes, sans doute les ancêtres de la sainte Vierge (ou de saint Joseph). La surface extérieure au-dessus de l'arc, et au-dessous de l'entablement du toit offre une allusion au jugement dernier, par plusieurs figures placées horizontalement à côté l'une de l'autre. Le Christ

Digitized by Google

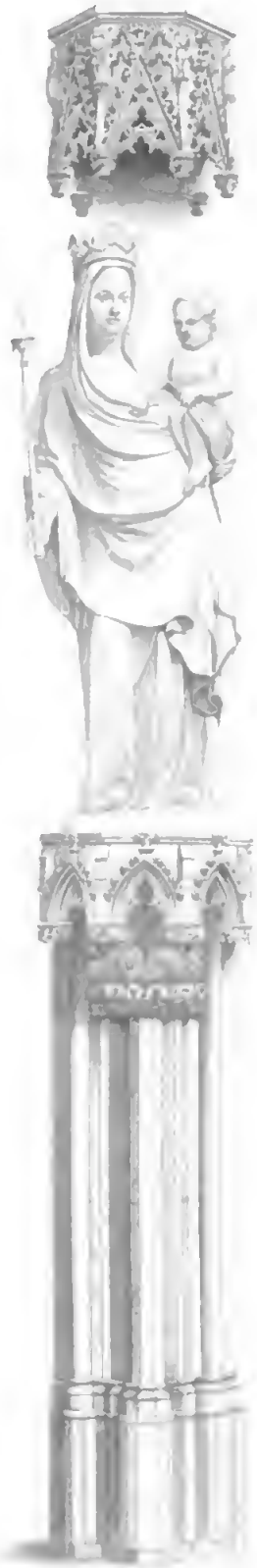
est assis au milieu; à sa droite Marie agenouillée intercède pour les hommes; à sa gauche est saint Jean-Baptiste. Des deux côtés sont des anges avec les instruments de la passion et quelques saints; dans les coins il y a à droite : un petit chœur avec des bienheureux chantant des hymnes; à gauche, le gouffre béant de l'enfer avec les damnés. Sur le devant des forts piliers qui soutiennent l'arc de la voûte on voit sous des baldaquins en ogive les statues de plusieurs évêques, saint Ulrich et autres; parmi elles l'annonciation, puis une reine (peut-être Adélaïde qui, en 994, a beaucoup favorisé la construction de l'ancienne cathédrale), et au-dessous d'elle, un écusson avec deux étoiles et une bande transversale; enfin une autre figure de femme couronnée (l'Église?) qui abrite sous son manteau un pape, un abbé et un moine, un empereur, un guerrier et un bourgeois.

Ces sculptures indiquent une main d'artiste plus ou moins habile, mais le style en est toujours noble et sévère. La meilleure est la statue de la Madone adossée au pilier, qui divise la porte en deux baies et que nous donnons ici d'après une copie photographique. Digne de pose et de maintien, belle de formes et de proportions, pleine d'expression et de mouvement, d'un style très-net et très-caractérisé, cette figure doit être d'un maître habile appartenant à une école très-avancée. Le type de cette Madone est très-répandu, sans que jusqu'ici on ait pu fixer son origine avec certitude. Une Madone fort semblable à la nôtre pour l'ordonnance, la pose et les formes est celle de Nino Pisano, la Madone della Spina à Pise; mais elle est postérieure, et les travaux semblables de Venise ne viennent qu'après ceux de Pise. Dans les cathédrales françaises on rencontre le même type, mais j'ignore de quelle date sont ces figures. Notre Madone avec ses traits bien caractérisés, qui dans l'enfant Jésus se rapprochent déjà du naturalisme, avec ses plis mollement relevés et ses formes plutôt indiquées que développées, se rapporte dans son ensemble à ces œuvres de la sculpture allemande de la première moitié du XIVe siècle, que nous trouvons dans tous les grands édifices religieux avec des degrés différents de mérite. Le baldaquin au-dessus de la Madone est orné de petites figures et la console d'anges en prière.

Les sculptures du portail septentrional représentent presque les mêmes sujets que celles du portail méridional, mais elles en diffèrent essentiellement, du moins quelques-unes pour la manière dont elles ont été traitées. Dans le tympan à trois panneaux il y a en bas l'annonciation, la nativité, et l'adoration des rois mages; au-dessus la mort de Marie, et en haut son couronnement représenté avec des figures si peu nombreuses et si petites que le fond forme une masse surchargée. Sur le bord de l'ogive il y a des lions combattant. Sous la haute arcade dont la voûte est couronnée, de hautes niches étroites divisent la paroi en cinq parties, et portent une Madone assise sur un trône avec un vieux roi au-dessous d'elle, et des prophètes et des sibylles (?). La Madone du pilier de la porte ressemble un peu à l'autre; mais l'enfant Jésus est habillé : la draperie est beaucoup plus riche et très-belle; les têtes seules sont presque grossières. Dans

Digitized by Google

Digitized by Google



STATUE DE LA VIERGE DANS LE PORTAIL DE STATUE IN THE CHURCH OF AUGSBURG

Digitized by Google

l'embrasure sont les statues de sainte Afra et de l'impératrice Adélaïde; enfin saint Ulrich et sainte Madeleine.

Au pilier de la porte, au-dessous de la statue de la Madone on lit l'inscription suivante en caractères gothiques : O. m. ccc. xlvi. Chunradus. de Randegg. Custos. Aug. Construxit. Hanc. Janam. Et. Omnes. Testudines. Hujus. Ecclesie. Orate. Pro. Eo.

On ne voit pas par l'inscription si ce custode Randegg n'a été qu'architecte ou s'il a aussi travaillé aux sculptures des portails élevés par lui.

Digitized by Google

L'AUTEL DE L'ABBESSE WANDULA DE SCHAUMBERG

DANS L'OBERMUNSTER, A RATISBONNE

AVEC DEUX PLANCHES

Nous avons déjà cité plus haut un exemple de la conservation dans l'art d'un goût suranné. Nous en ajoutons un autre d'un temps postérieur. Les deux exemples ont le mérite commun d'avoir conservé de préférence au nouveau qui était moins bon, l'ancien qui valait mieux.

Quand on entre dans l'église d'Obermunster, à Ratisbonne, on remarque bientôt un autel placé contre le mur de la nef latérale méridionale. Sa partie architectonique, exécutée en marbre blanc, peut passer pour un modèle dans le style de la Renaissance. Son ordonnance, ses moulures, ses profils et ses ornements sont, sans contredit, ce que l'art a produit de plus beau en ce genre. Les reliefs en marbre de Keblheim dont l'autel est encadré produisent peut-être un effet encore plus surprenant. A la première vue, on croit voir l'ouvrage d'un contemporain d'Albert Dürer et reconnaître l'influence directe du maître, quand quelques traits isolés et l'inscription du socle vous font changer d'avis.

L'autel est divisé perpendiculairement en trois parties, dont les deux extérieures ont chacune trois planches superposées, tandis que celle du milieu contient un grand tableau et un second, au-dessus, dans le tympan, en forme de médaillon. Le socle a été employé pour l'acte de fondation, comme pour le portrait et les armoiries de la fondatrice. Le tableau du milieu représente la mort de la sainte Vierge; le tableau au-dessus sa glorification. Les tableaux du volet gauche nous la montrent au début de sa maternité; ceux du volet droit la placent un peu au-dessous de son fils : d'un côté, l'Annonciation, la Nativité et l'Adoration des Rois mages; de l'autre, la Résurrection, l'Ascension et la Descente du Saint-Esprit.

Regardons la scène de la Naissance du Christ sur notre planche. Elle est haute de 0m 39 et large de 0m 31. L'étable devant laquelle la scène se passe peut avoir été le péristyle d'un temple ou d'un palais, qui est maintenant délabré : des planches mal

Digitized by Google

Digitized by Google

LA CAPTIVE

Digitized by Google

jointes forment le toit; mais on reconnaît encore l'ancienne splendeur dans l'élégance des formes. Dans un panier (sans doute rempli de paille), sur lequel on a étendu un lange et où l'on a mis un oreiller, se trouve tout nu le nouveau-né, que rien ne distingue des autres enfants dans ses gestes ni dans ses mouvements. Devant lui est agenouillée la sainte mère, les mains levées vers le ciel avec surprise; saint Joseph, appuyé sur son bâton, est placé au chevet de l'enfant, et éclaire le groupe avec une lanterne pour indiquer qu'il fait nuit. Entre lui et Marie, au-dessus de l'enfant, paraissent le bœuf et l'âne, avec l'expression de stupide satisfaction que l'art du moyen âge, dans ses moments de naïve ironie, se plaît à reproduire dans cette scène. A droite, au fond, sont agenouillés deux pasteurs, dont l'un semble être retenu par l'autre dans ses marques bruyantes d'adoration. Un ange, tenant un papier, s'envole à travers les airs : ce doit être le même qui a apporté le joyeux message aux pasteurs.

Cet ouvrage se distingue pour la conception d'autres plus anciens, en ce que des traits humains naturels ont remplacé les traits religieux et symboliques. L'enfant Jésus n'est pas encore un Dieu répandant la bénédiction; la sainte Vierge n'éprouve que la joie d'être mère, et saint Joseph tient, au lieu d'un lumignon près de s'éteindre, une lanterne ordinaire d'écurie. Cet esprit pénètre tout l'ouvrage, et le surnaturel doit s'y plier dans la représentation; de sorte que dans l'Ascension l'auteur ne montre pas la figure du Sauveur glorifié, mais seulement la plante de ses pieds. L'ordonnance aussi répond à ce système; il règne partout plus de hasard que de symétrie. Les figures ressortent presque en forme de haut-relief, et l'illusion de la distance et de la profondeur doit être produite par des lignes de perspective et des formes réduites. Les draperies et les brisures des plis rappellent beaucoup le genre de Dürer. Les formes du corps et de la figure n'ont rien d'idéal; cependant l'artiste s'empresse de les montrer même où il ne le faut pas (comme, par exemple, les jambes nues des apôtres). Le goût baisse généralement, comme le prouvent les larges manches avec les manchettes plissées. Cependant l'ensemble produit un très-bel effet, et se distingue de la manière la plus avantageuse par la verve et la vie des ouvrages de la même époque, où l'on voit le fini de l'exécution devenir la chose principale.

Le portrait de la fondatrice, sur le côté gauche du socle, de 0m 23 de hauteur et 0m 26 de largeur, est d'une beauté toute particulière, et d'une simplicité et d'une vérité touchantes. Wandula de Schaumberg, élue, le 2 décembre 1533, abbesse d'Obermunster, brilla par sa piété, sa douceur et sa bienfaisance, et mourut en 1545. Peu d'années auparavant, elle avait fondé le magnifique autel, comme l'atteste l'inscription suivante placée entre son portrait et ses armoiries :

Venerabilis in Christo et nobilis DD. Wandula de Schaumberg huiusce monasterii Abbatissa singulari erga Deum Christiperamque ac intemeratam Virginem Mariam devotione permota quorum in laudem ob sui et omnium Christi fidelium animarum salutem hoc insigne opus sexenni elaboratum officio artificis manu industri propriis suis non parvis fieri fecit expensis

Digitized by Google

atque in sui memoriam libere prefate donavit Ecclesie finemque cepit die vicesima quarta mensis Junij anno Incarnationis Domini millesimo quingentesimo quadragesimo.

Ce qui a droit de nous surprendre dans cette inscription, c'est qu'à côté de l'exactitude détaillée avec laquelle on parle de la foodatrice, de l'époque de la foodation et des six ans de travail de l'artiste aussi habile que laborieux, on o'ait pas eu l'idée de traosmettre à la postérité le nom d'un statuaire si remarqnable et si distingué. Jusqu'ici on n'a pas découvert, du moins on ne coonalt pas, un second ouvrage de sa main.

Digitized by Google

Digitized by Google

LA FONDATRICE DE L'AUTEL DE SCHAUMBERG

THE FOUNDRESS OF THE SCHAUMBERG ALTAR

Digitized by Google

PLAQUE SÉPULCRALE DE HENNING-GODEN

DANS LA CATHÉDRALE D'ERFURT

AVEC UNE PLANCHE

Dans le dôme d'Erfurt, contre la paroi nord de la nef latérale, est fixée une plaque sépulcrale en bronze dont la sculpture représente un couronnement de Marie par la sainte Trinité, avec quelques figures accessoires. Ce travail porte le cachet d'un développement artistique considérable et mérite d'être cité avec distinction parmi les monuments de la statuaire allemande, approchant des limites de sa plus grande perfection.

L'ordonnance est solennelle, dans l'ancien genre symétrique; l'équilibre se trouva interrompu par l'addition du donataire, l'artiste a su le rétablir en réduisant la mesure des figures et des masses. Il a exprimé avec une grande clarté l'égalité des trois personnes de la divinité, et il a désigné avec une aussi grande précision leur différence d'âge, de figure et d'attributs. Les mouvements sont simples, expressifs et vrais; celui de Marie, priant dans une humble attente, est touchant et gracieux. Cependant cette figure a quelque chose d'obscur; car il reste douteux si l'artiste, en blessant les proportions, a voulu représenter une figure agenouillée, ou bien, en blessant la beauté, une figure flottante, enveloppée de nuages jusque au-dessus des chevilles.

Pour indiquer que la scène se passe dans le ciel, on a tracé des nuages, entre lesquels percent des anges et de petites têtes d'anges. L'allégresse produite par la réception de la sainte Vierge dans le paradis éternel est exprimée par une couple de petits anges qui ont pris place dans le coin du cadre et qui font de la musique.

Au-dessus de la figure du Christ est agenouillé un homme replet, en habit de chanoine, les mains jointes et en prière. Au-dessus de son écusson est déroulée devant lui une banderole avec la salutation à Marie : « *Ave, Regina celorum.* » C'est le doyen de la cathédrale, Henning-Goden, de Hammelberg, à qui, en sa qualité de chanoine et de recteur de l'École de la cathédrale de Wittemberg, cette table commémorative a été dressée, d'après ses dernières volontés, par le jurisconsulte de Hildesheim, Mathias Meyer. Derrière lui est une figure jeune tenant le calice, dont le sexe, le caractère et le rôle

Digitized by Google

ne sont pas nettement indiqués. Ce qu'il y a de plus probable, c'est qu'on a voulu personnifier la foi, bien que le mouvement de la main gauche ressemble plus à une interruption de prière qu'à une exhortation.

Pour ce qui est du style, on ne saurait méconnaître quelque chose de grandiose dans le tracé des lignes, dans la pose et la proportion des masses. Mais dans les formes du corps et de la figure l'envie d'individualiser prédomine à tel point, qu'au lieu de croire avoir devant soi des figures idéales, on serait plutôt tenté de les prendre pour des portraits de personnes à nez excessivement courts et à membres maigres. Dans les vêtements, il y a à peine trace des draperies à brisures aiguës et chiffonnées à l'infini, qui caractérisa, pendant près d'un siècle, la peinture et la sculpture allemandes; nous voyons de nouveau de grandes surfaces peu interrompues alterner avec de longs plis et de petites brisures molles, d'après le type de l'école d'Augsbourg, plutôt que de celle de Nuremberg, à peu près dans le genre de Holbein le jeune.

Le nouveau goût se manifeste surtout dans les accessoires. Le cadre a les ornements et les moulures dans le style de la Renaissance; la robe de la Vierge a la coupe usitée dans les villes de l'Empire dans le premier tiers du XVIe siècle, et la couronne papale sur la tête de Dieu le père a dû céder la place à celle d'un prince séculier. L'auréole même autour des personnes de la Trinité, comme autour de la tête de la Vierge, s'est changée en rayons de diverse longueur.

Au-dessus du principal groupe on a placé une banderole, sur laquelle on lit les vers suivants :

Ad summum Regina thronum defertur in altum,
Angelicis prelata choris cui festus et ipse
Filius occurrens matrem super ethera ponit.

Au-dessous de la table nous lisons l'acte de fondation rédigé en ces termes :

« Hemingo Goden Hauebergensi, suæ ætatis jurecousultorum facile principi Wittem-
« bergensis ecclesie præposito, huius scholastico canonicoque, extrema ætate sed floren-
« tibus honoribus anno Christi M.D.XXI. XII Cal. Februarij, Wittembergæ, vita functo
« sepultoque Matthias Meyer, jureconsultus cathedralis Hildeshemensis atque huius eccle-
« siarum canonicus ultimæ eius voluntatis primarius executor patrono optime merito
« gratitudinis ergo f. c. »

Comme il se trouve dans l'église du château de Wittemberg une plaque en bronze du même travail, et que Henning-Goden a occupé une place à Wittemberg comme à Erfurt, nous devons admettre le cas rare d'un double monument funéraire, d'autant plus qu'il n'est pas énoncé clairement, du chanoine de laquelle des deux églises Mathias Meyer est l'exécuteur testamentaire.

Nous manquons de documents authentiques, comme de bases historiques, pour pouvoir fixer quel est l'auteur de l'ouvrage. L'accord évident de quelques parties,

Digitized by Google

MONUMENT FUNÉRAIRE EN BRONZE DANS LA CATHÉDRALE DE ERFURT

BRONZE MONUMENT IN ERFURT CATHEDRAL.

Digitized by Google

notamment des figures d'enfants, avec d'autres semblables du monument funéraire de Nuremberg, a fait prévaloir l'opinion que Pierre Vischer est l'auteur de la double table funéraire d'Erfurt et de Wittemberg. Sans doute, le style des principales figures diffère un peu de celui des apôtres du tombeau de saint Sebald, mais il ne lui est pas tellement opposé que l'on ne puisse admettre une transition de l'un à l'autre, d'autant plus que le dernier a été commencé en 1509, et le premier après 1521, année de laquelle date la plaque sépulcrale de Tucher dans la cathédrale de Ratisbonne, qui se distingue de la même manière du tombeau de saint Sebald.

Digitized by Google

SCULPTURES DE LA CATHÉDRALE DE BAMBERG

AVEC QUATRE PLANCHES

L'activité de l'école de statuaire de Bamberg, qui remonte jusqu'à l'empereur Henri II, comme nous l'avons déjà dit ailleurs, se montre encore dans la cathédrale au XIIe et au XIIIe siècle d'une manière tranchée et originale : à l'extérieur aux trois portails, à l'est et au nord; et à l'intérieur au chœur de Saint-George à l'est. Nous avons donné des copies particulières du portail septentrional et de celui du sud-est dans la partie consacrée à l'*architecture*. Les bas-reliefs du chœur de Saint-George, avec quelques figures du portail sud-est, ont été joints à cet article.

Le chœur de Saint-George a été considérablement exhaussé à cause de la crypte de dessous, surmontée d'une voûte assez haute. Il est séparé sur les deux faces longitudinales des bas côtés par de hautes balustrades murales, et c'est à l'extérieur de ces murs que sont appliqués les bas-reliefs. De chaque côté il y a des niches, hautes de 2^m35, couronnées de cintres de diverses formes, et séparées par des parties de mur avec des colonnes engagées. C'est dans ces niches qu'on a placé les bas-reliefs; du côté nord l'Annonciation et les douze prophètes, du côté sud les douze apôtres et saint Michel avec le dragon[1].

L'encadrement architectonique a, dans ses divisions et dans ses formes, quelque chose de fort particulier qui touche presque au baroque, comme dans le panneau ondoyant de la niche pratiquée dans la division inférieure de la table des prophètes; motif qui ressort encore plus clairement sur la surface plane de toutes ces figures, qui a absolument la forme de vagues de la mer. L'arc en trèfle, les festons de feuilles richement enlacés, les chapiteaux dans le genre corinthien avec leurs boutons de feuilles rappellent la période de transition de la fin du XIIe siècle.

Quant aux sculptures même, nous avons ici un exemple du mélange d'un type sévère, avec des essais de naturalisme dans les détails. Dans l'*Annonciation*, l'ange et la

1. La grande obscurité qui régnait à la place de ce dernier bas-relief m'empêcha d'en prendre un dessin; je dois seulement faire observer que la composition se distingue par une très-grande animation du tableau de l'Annonciation.

Digitized by Google

Vierge sont placés solennellement de profil en face l'un de l'autre, dans un espace étroit et dans une pose apprêtée. L'ange semble écrire sa bénédiction sur le front de la bienheureuse Vierge, tandis qu'elle cherche à le repousser doucement. Entre eux et au-dessus plane la colombe du Saint-Esprit tenant dans son bec une banderole avec l'*Ave Maria*. Rien dans la représentation calme du sujet ne montre l'intention d'aller au delà d'une simple indication de la scène. Il prédomine aussi dans les formes un caractère particulier; celle des ailes est tout arbitraire. Dans les plis, une ligne ondulée, presque plus arbitraire encore, joue le principal rôle, quoique en général les traits soient déterminés d'une manière précise. Les vêtements ont un cachet individuel; l'ange, et plus encore la Vierge, avec la couronne, le mouchoir de tête et le double manteau, ont un costume distinct. Mais ce qui est encore bien plus surprenant, c'est le dessin des mains, des pieds et des traits de la physionomie, où l'imitation de modèles bien marqués ressort souvent de manière à troubler l'effet, les formes et les proportions n'étant rien moins que belles.

Les prophètes et les apôtres, de 1m 20 de hauteur, sont toujours placés deux par deux dans une niche. Aussi leurs figures produisent-elles en général une impression de types conçus d'une manière symbolique. Mais bientôt on s'aperçoit que l'artiste a cherché à dépasser les limites de ce genre de conception, et à faire réagir ses figures d'une manière parlante les unes sur les autres. Elles semblent s'entretenir, elles s'interrogent, elles s'avertissent, elles se joignent, elles se séparent, elles montrent même des sentiments bien caractérisés. Les physionomies ont des traits individuels rendus avec une grande justesse; on y voit des têtes avec des cheveux longs, courts, unis et bouclés, même une tête chauve; des barbes longues et courtes, et par-ci par-là aussi un menton lisse; on rencontre toutes sortes de nez, jusqu'à celui de Socrate, et, pour les proportions, des écarts qui vont jusqu'à l'arbitraire. Cependant, les figures sont loin d'être bien caractérisées, et de même qu'on ne voit pas ce que font ces gens, de même on ne reconnaît pas qui ils sont, à l'exception peut-être du roi David et de l'apôtre saint Pierre.

Certains traits communs à presque toutes les figures dénotent la manière de l'artiste; c'est le cou fortement tendu en avant, de très-fortes contorsions de corps et de gros ventres. Ce qu'on voit des formes du corps montre un effort pour animer la tradition par l'étude de la nature. Les vêtements ont un cachet vraiment étrange. Leur ordonnance repose sans doute aussi sur des traditions, mais l'artiste a cherché évidemment la variété des motifs, et a marqué avec la plus grande exactitude possible les draperies et les brisures des plis; mais en voulant faire ressortir en même temps les parties et les mouvements du corps, il est arrivé aux limites de son talent et de ses moyens, et, négligeant la chute nécessaire des masses du costume sur des parties du corps baissées et couchées, il s'est tiré d'affaire par des formes tout arbitraires et souvent impossibles, où la ligne ondulée ou serpentante joue encore le principal rôle.

Si on ne considère que le caractère général de ces sculptures, on sera embarrassé

Digitized by Google

pour s'expliquer leur style et ses divers contrastes. Il y a surtout dans les vêtements des souvenirs du style romain antique; puis dans les plis et les brisures du manteau, dans la forme des boucles des cheveux, comme dans la plupart des figures, on croit reconnaître des types éginétiques de l'ancienne Grèce; enfin les études imparfaites mais bien marquées de la nature indiquent une direction indépendante. De même divers détails, comme, par exemple, le costume de David, rappellent l'art byzantin. En effet, ces caractères se trouvent déjà dans les ouvrages du temps d'Henri II, si ce n'est que le genre byzantin y était encore sévèrement séparé du genre romain, et que l'étude de la nature se rattachait plus à l'imitation de l'antique que dans l'art byzantin, et avait par conséquent aussi un caractère plus noble.

En considérant le genre tout particulier dans lequel ont été conçues et exécutées ces sculptures, et dont on ne trouve pas, que je sache, d'autres exemples en dehors de Bamberg, il serait difficile de fixer l'époque à laquelle elles ont été faites, si nous n'avions pas un point d'appui dans l'entourage architectonique, dans la forme des niches et des colonnes. Mais celles-ci peuvent être rapportées avec assez de certitude à la fin du XIIe siècle.

Les trois portails sont aussi de la même époque et du même style. Pour ce qui concerne plus particulièrement le portail du nord, on ne saurait méconnaître son affinité avec la porte d'or de Freiberg. Seulement, les sculptures sont d'un genre différent. Elles se rattachent assez exactement pour le style aux figures du chœur de Saint-Georges, tandis que celles de Freiberg présentent un plus haut degré de perfection. Dans le tympan semi-circulaire au-dessus de l'entrée, est un jugement dernier en haut relief en pierre de grès. Le Christ est assis tout en haut sur un trône. Marie et saint Jean, agenouillés des deux côtés, touchent de leurs mains les bouts de ses pieds. La figure de saint Jean, pleine d'une grande vérité, exprime la supplication respectueuse. A la droite du Christ sont les bienheureux, et parmi eux Henri et Cunégonde; à gauche, le prince de l'enfer, avec des ailes aux jambes, entraîne les damnés à la chaîne dans son royaume. Sous le trône du Christ, il y a des tombeaux avec des morts qui ressuscitent. L'artiste a été excessivement maladroit dans l'expression de la béatitude qui ne va pas au delà du recueillement, et dans celle de la peine de l'enfer, accueillie par les damnés avec un visage aigre-doux. A droite, au-dessous de l'embrasure, pour mieux désigner le paradis céleste, Abraham est assis avec le divin enfant sur les genoux; et plus loin, sur le devant, un ange avec la trompette appelle au dernier jugement. Ces deux figures semblent avoir été faites un peu plus tard. Les colonnes de l'embrasure portent une double colonne de figures d'hommes (souvent employée au moyen âge) formée par les douze prophètes qui portent les douze apôtres sur leurs épaules. Les figures (ajoutées plus tard) sur le devant sont bien abîmées; mais on reconnaît dans les deux d'en haut les allégories ordinaires du christianisme et du judaïsme.

Dans le tympan du portail nord on a représenté en relief Marie, le globe à la

Digitized by Google

main, avec l'enfant Jésus sur le trône; à gauche s'avancent l'empereur Henri et l'impératrice Cunégonde, tous deux avec l'auréole des saints, parmi lesquels ils ont été admis en 1145, et, à droite, saint Étienne, saint Pierre, saint Georges et un évêque (Otton Ier). L'ouvrage est faible et sans expression.

Le portail sud-est est, sous tous les rapports, plus important. La première vue n'en doit pas seulement surprendre, mais confondre. L'architecture appartient entièrement au style roman. L'ornementation normande en zigzag appliquée à l'intérieur au chœur de Saint-Georges, au-dessus d'un des groupes d'apôtres, forme ici le motif principal de l'ornementation cintrée. Mais les statues appliquées contre et sur les colonnes, avec les consoles en dessous et les baldaquins au-dessus, sont d'un autre temps et appartiennent à une période d'art bien supérieure à celle des sculptures des autres portails du chœur de Saint-Georges. Un examen plus attentif explique cette énigme. Les statues, avec les coupoles et les baldaquins, ont été posées plus tard. Le raccord a été fait avec si peu de soin que l'on ne saurait attribuer à l'artiste l'intention de faire illusion. Il semble même que les chapiteaux des colonnes coupées ont été employés comme socles des figures.

A droite se tiennent Ève, Adam et probablement saint Pierre, non pas avec les clefs, insignes ordinaires du portier du ciel, mais avec la croix, instrument de son martyre. A gauche se tiennent l'empereur Henri, avec le sceptre et le globe; l'impératrice Cunégonde, avec le modèle de la cathédrale, et saint Étienne, à qui elle est consacrée. J'ai joint une copie des trois dernières figures, qui sont d'une pierre de grès à grains menus, de 1m 56 à 1m 88 de hauteur.

Le motif de la réunion n'est pas difficile à trouver. D'abord celle d'Adam et d'Ève, les premiers habitants du paradis terrestre, et de saint Pierre, portier du paradis céleste, s'explique naturellement à l'entrée de l'église, que l'on peut regarder comme la porte du ciel. De l'autre côté se trouvent naturellement aussi le fondateur et la fondatrice du dôme, avec le saint patron de l'église.

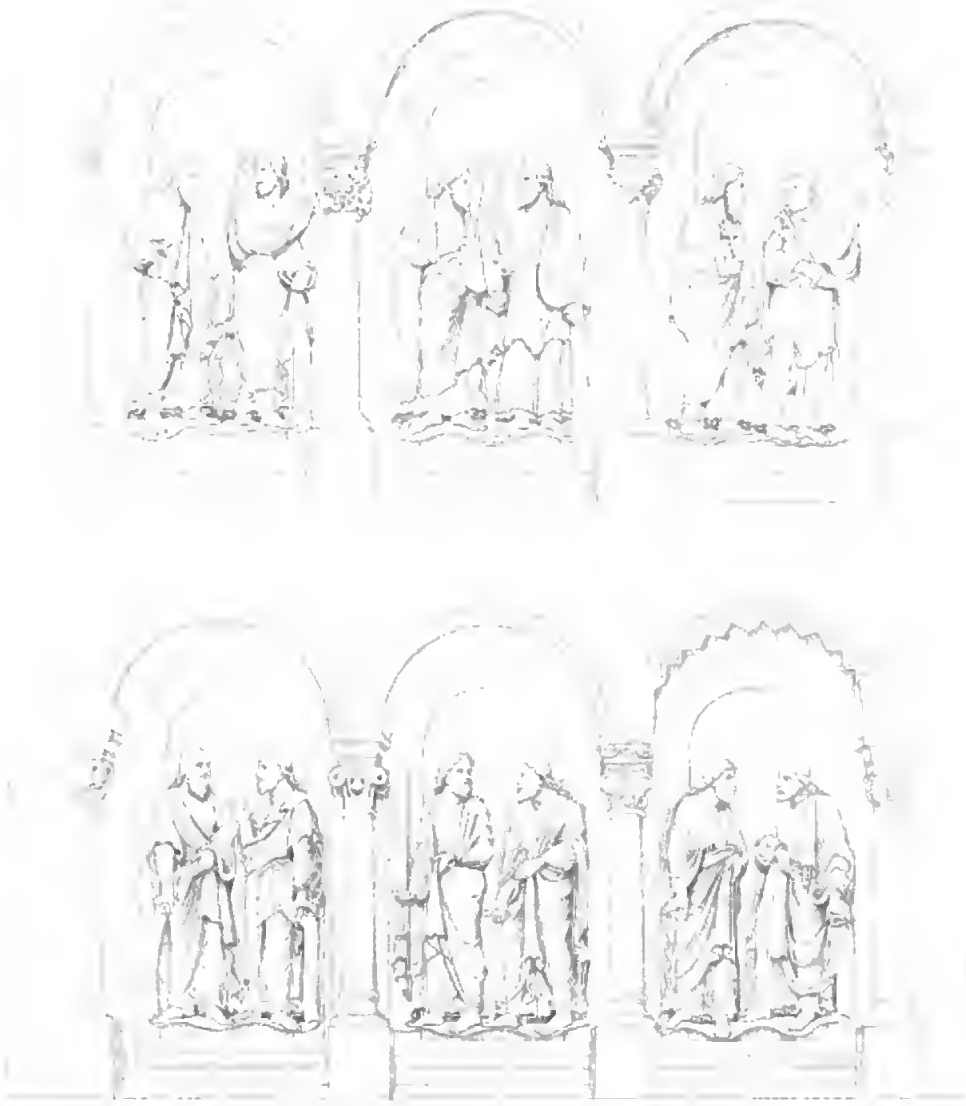
Ce qui s'explique plus difficilement, c'est le fini de ces travaux, qu'aucun intermédiaire ne rattache aux autres figures des portails et du chœur. Il y règne tant de liberté et de sûreté dans les proportions, dans la pose et dans le mouvement des figures, qu'on croirait que ce travail appartient à une époque d'art accompli, si quelques imperfections et des fautes grossières, jurant avec les mérites de l'ouvrage, ne venaient témoigner de l'âge proportionnellement reculé des statues. Le caractère individuel s'y fond très-bien avec l'idéal, comme nous le voyons dans l'art italien; mais tous les détails des draperies et des plis, jusqu'au dessin des doigts, appartiennent à un goût particulier, pour lequel nous ne connaissons pas d'autre patrie que l'Allemagne. Les parties nues sont, il est vrai, traitées avec une connaissance très-incomplète de l'anatomie, et, çà et là, le genou ne s'adapte pas bien au mouvement. Mais quand on regarde la tête de l'empereur, ou la draperie sur sa poitrine, ou la figure gracieuse de l'impéra-

Digitized by Google

trice, ou d'autres sculptures à l'intérieur, évidemment de la même époque, comme la statue équestre du roi de Hongrie, Étienne, on reconnaît le produit de facultés artistiques très-remarquables.

Nous ne savons absolument rien de l'artiste, ni de la date de ces ouvrages. Les accessoires architectoniques, comme les baldaquins et autres, indiquent le milieu du XIIIe siècle. Pour le style, on remarque une ressemblance frappante avec les statues de la cathédrale de Nuremberg, et l'on est amené à croire à une relation entre l'école de Saxe et celle de Bamberg, qui peut, en effet, remonter jusqu'au temps des empereurs de la maison de Saxe.

Digitized by Google



DIE APOSTEL

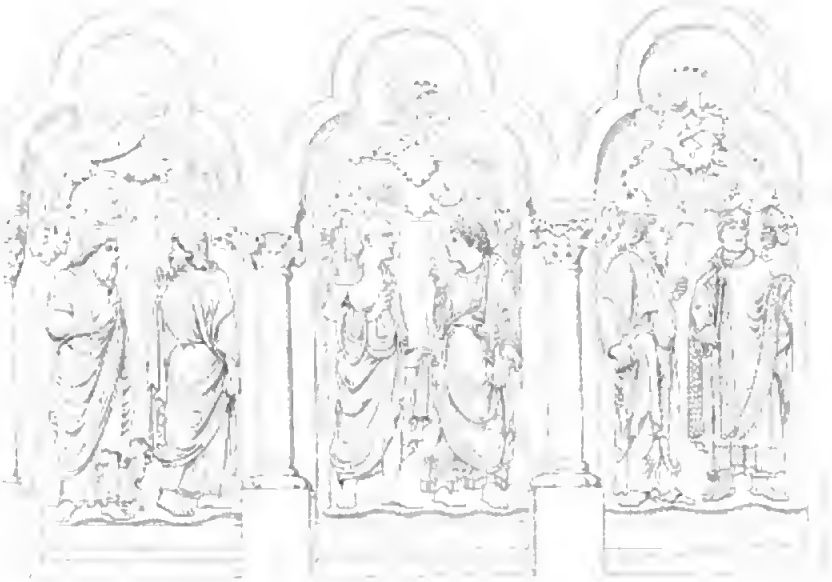
LES APÔTRES

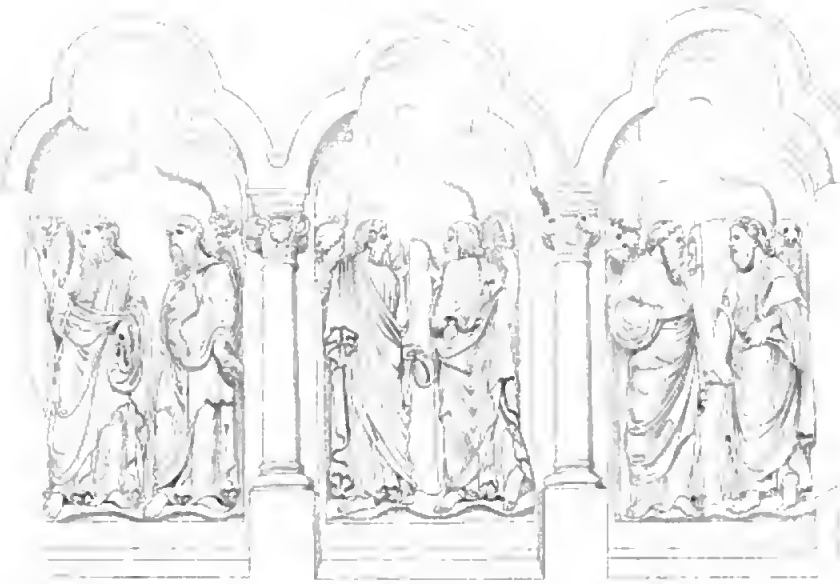
THE APOSTLES

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google





LES PROPHETES

DIE PROPHETEN

THE PROPHETS

Digitized by Google

PORTAL FIGURES

STATUES DU PORTAIL DE LA CATHÉDRALE DE BAMBERG. STATUES IN THE PORCH OF BAMBERG CATHEDRAL.

Digitized by Google

Digitized by Google

L'ANNONCIATION

THE ANNUNCIATION

Digitized by Google

LA MISE AU TOMBEAU DU CHRIST

PAR ADAM KRAFFT

MÈTRE 56 CENTIMÈTRES DE HAUTEUR; 1 MÈTRE 96 CENTIMÈTRES DE LARGEUR

AVEC UNE PLANCHE

Il n'y a pas encore bien longtemps qu'en parlant de l'ancienne sculpture allemande on songeait tout d'abord aux maîtres de Nuremberg du xve siècle, parmi lesquels on plaçait Adam Krafft au premier ou presque au premier rang; de sorte qu'il se trouva exposé à répondre de toutes les sculptures faites de 1460 à 1500 à Nuremberg, aux portes et aux portails des églises et des cimetières. Depuis qu'on connaît mieux l'école de sculpture saxonne du xiiie et du xive siècle, cette opinion s'est singulièrement modifiée; néanmoins l'école de Nuremberg occupe une place importante dans le développement de l'art allemand, et, dans l'histoire de cette école, le nom d'Adam Krafft sera toujours justement célèbre.

La vie de ce maître est si peu connue que nous ne pouvons même pas préciser l'année de sa naissance, ni le lieu qui l'a vu naître. Un voile épais couvre aussi la production de ses œuvres, car on lui attribue l'exécution du petit chœur de Saint-Michel, dans l'église Notre-Dame, en 1462, et jusqu'en 1490 on ne mentionne plus de lui d'autres travaux. On ne sait qu'une chose positivement, c'est qu'il est mort en 1507 à l'hôpital, où il s'était probablement assuré une retraite et des soins.

Krafft était de son état tailleur de pierres, et ses travaux, quelque distingués qu'ils soient, portent presque tous la froide empreinte du métier. C'est surtout dans les formes et les proportions que son art demeure tout prosaïque; pour les idées et la conception, il n'a aucune espèce d'originalité. Krafft suit, pour les formes, les inspirations du naturalisme, adopté comme règle dans l'école de Franconie, et il semble avoir pris pour modèles leurs figures ramassées et trapues, leurs membres un peu noueux et jusqu'au costume des gens de ville et de campagne. Pourtant on ne saurait méconnaître dans les sculptures un effort constant de l'artiste pour donner à ses figures de l'animation et de l'expression, et

Digitized by Google

faire qu'elles parlent au cœur. Ce but est en effet atteint, et d'autant mieux que l'absence d'art dans la forme extérieure exclut toute idée de vouloir séduire le spectateur par les artifices de l'art.

De tous les travaux d'Adam Krafft, il n'en est pas qui aient plus de célébrité que ces stations de la croix, placées à Nuremberg sur le chemin du cimetière de Saint-Jean.

Un bourgeois de Nuremberg, Martin Koezel, fit faire, dit-on, ces sculptures qui devaient représenter la marche du Christ depuis la maison de Pilate jusqu'au Golgotha, et la mise au tombeau; la maison du fondateur, près de la porte du Thiergärtner (aujourd'hui possédée par le baron Jean d'Aufsess), devait y figurer la maison de Pilate. Les distances fixées à Jérusalem par la tradition ont déterminé les intervalles des stations, et les bas-reliefs des tables en relief de 1m96 de large et 1m56 de haut ont été appliqués les uns dans le mur, les autres contre des piliers isolés le long de la route, indiquée plus haut devant la porte de Nuremberg. Les stations sont rangées dans l'ordre suivant : 1. Le Christ rencontre sa mère sur la route de Golgotha, à 200 pas de la maison de Pilate. — 2. Simon de Cyrène est forcé d'aider à porter la croix. — 3. Le Christ aborde les femmes qui gémissent (à 380 pas). — 4. Rencontre de Véronique (à 500 pas). — 5. Le Christ est flagellé (à 780 pas). — 6. Le Christ tombe à terre sous le poids de la croix (à 1,000 pas). — Puis vient le crucillement, représenté par des figures isolées dans le cimetière; enfin, 7, la mise au tombeau du Christ, dont nous donnons ici le dessin.

Le haut du buste du Rédempteur, descendu de la croix, repose sur les genoux de saint Jean, tandis que le reste est étendu par terre sur un linceul. Saint Jean le soutient sous les bras; Marie, agenouillée devant lui, serre de ses deux mains la tête chérie de son fils et attire sa bouche inanimée contre ses lèvres. Le motif et le groupe sont dignes du plus grand maître; l'expression vraie et touchante est même belle. Les bras du Christ tombent avec une roideur naturelle; une des femmes a saisi celui de gauche et regarde avec des yeux pleins de larmes la plaie saignante de la main qu'elle soulève. Madeleine est occupée à envelopper du linceul les pieds du Christ.

Au-dessus de ce groupe de cinq personnes, on en voit un autre de sept figures partagé en trois divisions. Dans la première, à gauche, nous voyons trois femmes : deux les mains jointes en prières, et la troisième, comme arrachée subitement d'un pieux et douloureux recueillement, se tournant vers Joseph d'Arimathie qui tient dans ses mains la couronne d'épines. Elle semble interrompre sa triste contemplation par cette remarque : « Il faut que tu gardes religieusement cette couronne qui deviendra un jour l'objet le plus sacré du culte. » A côté et derrière Joseph se trouve Nicodème avec des reliques non moins précieuses, les clous, et les tenailles dont il s'est servi pour ôter les clous. Enfin, dans la troisième division, à droite, nous voyons les préparatifs de l'embaumement du corps; une des femmes apporte une boîte de parfums qui est reçue par un homme âgé. On a su d'une manière aussi simple que naturelle exprimer dans le groupe supérieur le mouvement

Digitized by Google

Digitized by Google

LA MISE AU TOMBEAU

THE ENTOMBMENT OF CHRIST

Digitized by Google

Digitized by Google

du temps; le présent est indiqué par les femmes qui prient, le passé par les instruments de torture, et l'avenir par la boîte à parfums.

Bien que les caractères soient pris dans une sphère peu élevée, les figures, les traits et les mouvements empruntés sans grand choix à une réalité commune, et qu'il n'y ait dans la disposition des vêtements ni beaucoup d'imagination, ni beaucoup de goût (ces costumes, à l'exception de quelques coiffures, sont calqués sur ceux dont le maître avait les modèles sous les yeux), cependant l'ensemble produit un effet poétique par la vérité du sentiment et par la sévérité calme du tableau.

Digitized by Google

LES

PORTES D'AIRAIN DE LA CATHÉDRALE DE HILDESHEIM

AVEC DEUX PLANCHES

Quand il est question des commencements de l'art allemand et de ses premières productions, dignes d'être citées, il faut avant tout mentionner l'évêque Bernward de Hildesheim, qui, artiste lui-même, a provoqué et créé une grande quantité d'œuvres dont plusieurs se sont conservées jusqu'à nos jours. Les services rendus à l'art par ce prince de l'Église sont incontestables et ont droit à toute notre reconnaissance, mais on a beaucoup exagéré la valeur de ses travaux. On ne saurait y chercher la mesure du développement de l'art en Allemagne à cette époque sans faire tort à l'art allemand. Il suffit de les rapprocher des productions de l'école de Bamberg pour se convaincre que les ouvrages de Hildesheim sont bien au-dessous de la hauteur de l'époque. Cependant ils doivent avoir leur place parmi les monuments de l'art allemand, puisqu'ils figurent à ce titre dans l'histoire de l'art et qu'ils ont eu leur importance, du moins pour l'Allemagne du Nord.

Mais avant de parler de ces monuments et d'examiner le principal d'entre eux, les portes de la cathédrale de Hildesheim, il nous semble utile de faire quelques remarques préliminaires sur l'évêque artiste et protecteur des arts.

Bernward, second fils du comte Didier de Sommereschenbourg en basse Saxe, naquit vers 960. Dès sa première jeunesse il se distingua par son goût pour l'étude, par son intelligence et ses connaissances il fit la joie et la consolation de son grand-père Athalbero, qui l'avait recueilli chez lui. S'étant décidé pour l'état ecclésiastique, il entra dans les ordres et fut sacré prêtre par l'archevêque Willigis de Mayence. L'an 987, il se rendit à la cour comme chapelain du palais et fut chargé de l'éducation du prince, qui fut plus tard empereur sous le nom d'Otton III. Après la mort de l'impératrice et régente Théophanie, en 991, Otton le nomma chancelier de l'empire, mais il fut obligé, en 993, d'agréer l'élection de Bernward à l'évêché de Hildesheim. Bernward déploya dans son évêché l'activité la plus grande et la plus bienfaisante, forma des écrivains, des artisans et des artistes. Très-habile dans tous les travaux d'art, il avait un atelier d'où sortaient des

Digitized by Google

peintures, des mosaïques, des sculptures en pierre, en bois, en ivoire et en bronze. Il fit aussi élever de grandes constructions, bâtit des églises et des châteaux et entoura la ville de remparts et de tours pour garantir les citoyens contre les agressions de l'ennemi. Vers la fin du siècle, un démêlé avec l'archevêque Willigis l'engagea à se rendre à Rome, où se trouvait justement l'empereur Otton, et où il demeura plusieurs années. On a attribué à ce voyage de Bernward une influence toute particulière, et on a prétendu que les trésors de l'Italie avaient éclairé son esprit, développé son talent et lui avaient fait acquérir cette habileté avec laquelle il avait exécuté ses plus remarquables ouvrages. Cette opinion repose sur l'idée erronée (et qui n'est vraie que pour l'architecture) que l'Italie a été de tout temps, et sans interruption, la patrie de tous les arts.

Pendant son séjour à Rome, où l'empereur lui avait fait cadeau d'une parcelle de la vraie croix, Bernward avait fait élever en l'honneur de cette relique une chapelle à Hildesheim; après son retour, en 1001, il entreprit de construire une cathédrale sur le modèle des basiliques romaines. C'est l'église Saint-Michel dont nous avons donné plus haut la description et des dessins. Il orna l'église de nombreux objets d'art que souvent il avait faits lui-même, il la dota richement et l'institua en dernier lieu héritière de son immense fortune et de ses nombreuses terres. Il mourut l'année même de l'achèvement de l'église, et fut enseveli dans un cercueil de grès rouge, travaillé de sa main. Sur le couvercle on voit des têtes d'ange, du côté de la tête l'agneau, et du côté des pieds une croix. Bernward a été canonisé en 1192; puis ses ossements ont été placés dans un cercueil d'argent qui a été détruit dans la guerre de Smalkalde. Le cercueil de pierre est conservé encore aujourd'hui dans la crypte de l'église Saint-Michel.

Parmi les objets d'art qui se trouvent à Hildesheim, on regarde comme l'ouvrage de l'évêque Bernward : une croix d'or faite par lui pour recevoir la parcelle de la vraie croix dont nous avons parlé plus haut, et ornée de perles et de pierres fines; deux candélabres en or et argent, qu'on a trouvés dans le cercueil de l'évêque et qui portent une inscription indiquant qu'ils ont été fondus, sous la direction de Bernward, par un de ses élèves. La croix et les candélabres se trouvent dans l'église Sainte-Madeleine. Dans le trésor de la cathédrale, on montre *un crucifix* d'argent, avec l'inscription : *Bernwardus fecit hoc*, et avec un Christ en argent ciselé. Dans la cour de la cathédrale, il y a une colonne d'airain de 6m27 de hauteur, avec des bas-reliefs représentant des scènes de la vie du Christ, que Bernward avait faite lui-même et qu'il avait placée, surmontée d'une croix, près du maître autel dans l'église Saint-Michel, de la manière dont il avait pu voir de semblables colonnes dites *cierges de Pâques*, dans les églises de Saint-Paul, de Saint-Pierre et autres à Rome[1].

L'œuvre la plus importante de Bernward est les vantaux d'airain de la porte de la cathédrale de Hildesheim. Chacun a 5m07 de hauteur et 1m20 de largeur. Placés d'abord

1. Cependant je ne connais pas d'exemple aussi ancien d'une colonne semblable en Italie. Le *Cierge de Pâques*, de l'église Saint-Paul, placé devant le musée chrétien de Latran, est du XIIe siècle.

Digitized by Google

à l'ouest, ils furent transportés au côté nord par l'évêque Hezilo, lors de la reconstruction de la cathédrale. L'inscription placée sur les portes par le successeur immédiat de Bernward, l'évêque Godehard, marque que ces vantaux datent de l'an 1015. Voici cette inscription :

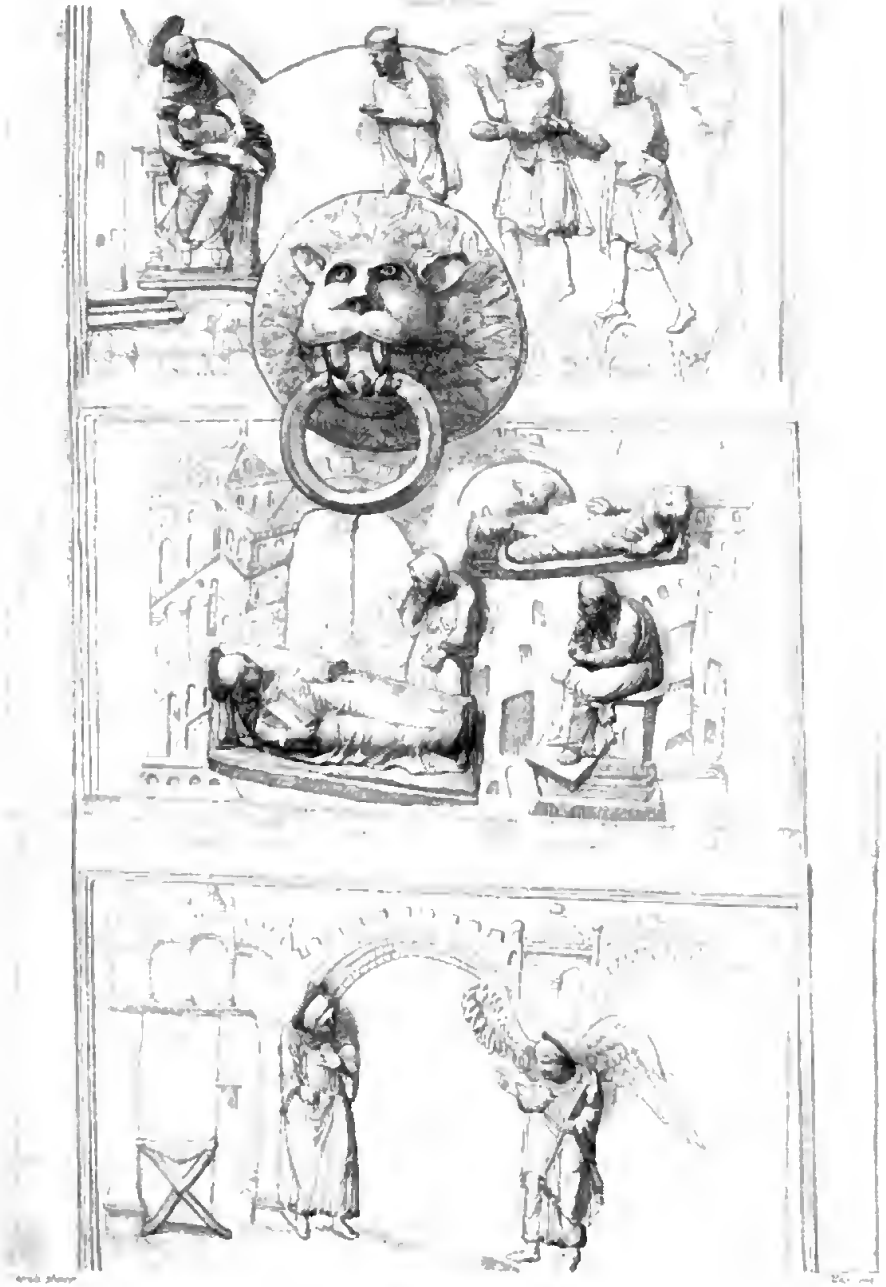
« Anno dominice incarnationis M.XV Bernwardus Episcopus dive memorie has valvas fusiles in faciem angelici templi ob monimentum sui fecit suspendi. »

La porte a deux vantaux, dont chacun est divisé en huit panneaux superposés. Le choix des sujets a été évidemment inspiré par la pensée de rappeler au spectateur l'œuvre de la Rédemption et son rapport avec le péché originel, sa seule et véritable cause. Un vantail contient huit sujets tirés de l'histoire d'Adam et d'Ève dans l'Ancien Testament; l'autre, huit sujets tirés de l'histoire du Christ dans le Nouveau Testament. Les premiers tableaux se suivent dans une rangée de haut en bas; les autres, dans une rangée de bas en haut. Je n'ai pas jugé à propos, par les raisons indiquées plus haut, de donner ces vantaux en entier. Quelques panneaux suffiront pour faire connaître l'esprit de la conception, le caractère de la représentation et des formes de cette sculpture. J'ai adopté des dimensions plus grandes que les anciens éditeurs et de plus j'ai fait faire la gravure d'après des dessins photographiques, de sorte que tout arbitraire dans l'imitation se trouve écarté.

Le premier tableau contient la création d'Ève. Entre deux tiges d'arbustes est un corps nu de femme étendu par terre, vers lequel se baisse Dieu le père, sous la forme d'un homme vêtu, entouré d'une auréole en croix. Derrière l'arbuste de droite, Adam est dans l'attente, et derrière Dieu le père plane un ange témoin de la scène. Dans le second tableau l'attente est satisfaite. Adam obtient Ève. Dieu le père la pousse au-devant de son époux. Les deux arbustes doivent sans doute rappeler la distinction des fruits permis et défendus. Dans le troisième tableau on a représenté la *Chute du premier homme*. Il y a trois arbustes; derrière le plus proche d'Ève on voit pendre des fruits et un serpent. Adam, derrière lequel une espèce de dragon est perché sur l'arbuste, tient dans sa main une pomme et en demande encore une autre, avec laquelle Ève, qui en tient une dans chaque main, s'avance vers le serpent qui en a encore une quatrième dans la gueule. Le quatrième tableau nous montre la *Réprimande de Dieu*. Dieu le père, un livre dans la main gauche, dirige son index sur Adam qui se tient devant lui, les bras croisés sur le bas du ventre. Un arbuste le sépare d'Ève qui cherche également à cacher sa nudité et qui désigne le dragon comme l'auteur du mal. Puis vient l'*Exil du Paradis*. Les deux coupables, souillés du péché, sont encore sans vêtement. Adam avance vers la porte murée, et Ève se retourne vers l'ange qui les suit le glaive levé et leur montre le chemin.

Le sixième tableau, le premier de ceux dont je donne une copie, représente la *Vie d'Adam et d'Ève hors du Paradis*. A présent ils sont vêtus. Adam travaille à la terre avec une bêche. Ève donne le sein à son enfant. Un ange placé entre eux indique que tout rapport avec le ciel n'est pas encore rompu. Le septième représente le *Sacrifice des deux frères*. Séparés l'un de l'autre par des tiges de plantes d'un caractère architectonique,

Digitized by Google



PORTE DE BRONZE DE LA CATHEDRALE DE HILDESHEIM — BRONZE DOORS OF HILDESHEIM CATHEDRAL.

Digitized by Google

Digitized by Google

[illegible]

[illegible]ORTE DE BRONZE DE LA CATHÉDRALE DE HILDESHEIM — BRONZE DOORS OF HILDESHEIM CATHEDRAL

Digitized by Google

Digitized by Google

ils sont placés à gauche et à droite; Abel, les mains enveloppées, tient l'agneau; Caïn, la main nue, tient la gerbe. Entre eux, dans une espèce de cercle flamboyant, on découvre une main tournée du côté d'Abel pour accepter son sacrifice. Cette préférence amène le premier crime qui est indiqué dans le huitième tableau. Caïn se tient à droite, la massue levée, le pied droit placé sur une pierre. Devant lui tombe Abel, la tête en avant, comme s'il avait déjà reçu un coup de la massue. A gauche on voit encore Caïn, les regards levés vers la main qui sort des nuages.

Dans le vantail à gauche suivent les scènes tirées du *Nouveau Testament*. La première est l'*Annonciation*. On aperçoit dans le fond des murs d'une construction étrange. L'ange indique avec réserve Marie qui fait comme un mouvement de refus. Le second tableau offre la *Naissance du Christ*. Marie, un livre dans les bras, est étendue par terre, et une femme (sa mère?) la plaint de son état. Joseph, l'air indifférent et presque provocant, est assis sur un siége de pierre à ses pieds. Au-dessus de lui, et comme attaché au mur, on voit l'enfant Jésus enveloppé de langes entre les deux animaux de l'étable, qui fait un mouvement avec la tête et les mains, comme pour rétablir la paix entre ses parents.

Le troisième tableau représente l'*Adoration des rois;* Marie est assise sur un siége en forme de trône et les rois s'avancent l'un derrière l'autre. Le quatrième tableau renferme la *Présentation au temple* figurée de la manière ordinaire. Le cinquième nous montre le *Christ devant Hérode*, à côté de qui le diable a pris place sur le trône. Deux hommes tiennent le Sauveur par les bras. Une garde est placée à côté du tétrarque. Le sixième tableau nous montre le *Christ sur la croix*, les hommes avec la lance et l'éponge, puis Marie et saint Jean des deux côtés. Dans le septième tableau les trois Marie viennent au tombeau, devant lequel est assis un ange, qui les informe de la *Résurrection du Christ*. Le huitième tableau offre la *Rencontre du Christ et de Madeleine après la résurrection;* elle est prosternée devant lui, pleine de repentir, et on aperçoit différents oiseaux sur des ornements en forme de plantes. Entre le deuxième et le troisième tableau de chaque vantail est une tête de lion tenant un anneau de porte dans sa gueule.

Les échantillons fournis prouvent que l'artiste a si peu professé l'art d'indiquer le motif de ses sujets qu'il a souvent, comme dans l'Annonciation, la Nativité, etc., exprimé tout le contraire de ce qu'il voulait. Ce que l'exécution offre de particulier, ce sont les têtes ressortant fortement en haut relief, ce qui donne en général aux figures une expression tout à fait fausse qui devient juste par hasard dans Caïn ayant peur de Dieu.

Digitized by Google

LE CHRIST AVEC SAINT PIERRE ET SAINT EUCHER

BAS-RELIEF DE TRÈVES

AVEC UNE PLANCHE

Le développement de l'art en Allemagne a eu lieu surtout sous trois influences, sans compter la religion qui lui donna la matière et la direction. La première et la principale de ces influences se trouve dans les monuments de l'art romain qui s'étaient répandus en même temps que la domination romaine sur le sol germanique. Le christianisme, dont les apôtres vinrent directement ou indirectement de Rome, facilita et agrandit tellement cette influence, qu'en face de l'histoire de l'église allemande et à la vue des musées d'antiquités romaines d'Augsbourg, de Mayence, de Wiesbaden, de Cologne, de Trèves et d'autres villes, nous devons seulement nous étonner qu'il ait pu y avoir place pour une autre influence. Cependant une seconde influence fut exercée par l'art byzantin, dont les œuvres s'introduisirent en Allemagne sous les Otton par les rapports avec la cour de Constantinople, et aussi pénétrèrent à travers les Alpes avec l'art italien dominé lui-même par l'influence byzantine jusqu'au XIIIe siècle. Le troisième élément qui concourut à la formation de l'art allemand fut un sentiment artistique national, qui, quelque peu d'occasions qu'il eût d'abord de se faire jour acquit bientôt assez de puissance pour absorber en lui les deux autres éléments. Une autre influence qui n'est pas encore assez expliquée parce qu'elle n'a pas été étudiée assez à fond, c'est celle que l'art français exerça sur l'art allemand. Ce qui est incontestable, c'est que les monuments des deux peuples voisins présentent assez de caractères communs pour qu'on soit obligé d'admettre une sorte de parenté.

Chacun des trois éléments exerce à différents degrés son action sur les monuments de l'art, suivant les genres et les lieux. Dans l'architecture, c'est d'abord l'élément romain qui l'emporte; la forme dominante de l'église est la basilique; l'ornementation est aussi surtout romaine; le style byzantin ne paraît qu'isolément (cathédrale d'Aix-la-Chapelle, église d'Ottmarsheim, etc.); le sentiment national de l'art transforme le romain en roman, pour passer ensuite au gothique. Dans la peinture, au contraire, nous voyons partout

Digitized by Google

dominer les formes byzantines. Les figures des saints des plus anciens missels et évangéliaires, aussi bien que les peintures murales des églises que le goût et la curiosité modernes ont remises en lumière, montrent le rapport le plus intime avec les miniatures et les tableaux d'église byzantins, qui, condamnés par les prescriptions ecclésiastiques, sont exécutés jusqu'à aujourd'hui dans l'ancien style sans modification. Ce fait trouve d'ailleurs son explication dans cette considération qu'aucune des œuvres de l'ancienne peinture allemande ne s'est conservée; qu'aucune du moins n'est parvenue en Allemagne, et que pour l'Italie même, jusqu'au XIIIe siècle, il n'y eut de maîtres et de modèles que les peintres byzantins. La première manifestation d'un art national se dégageant des formes byzantines ne se trouve que dans les miniatures de l'école de Bamberg au temps de l'empereur Henri II, ainsi que plus tard dans les plus anciennes peintures murales de Cologne, de Westphalie, de Brunswick, etc., dans lesquelles on voit encore toutes les traces d'une origine byzantine.

Les rapports sont tout autres pour la sculpture, où les éléments romain et byzantin se disputent la prééminence. L'influence des sculptures romaines est souvent si impossible à méconnaître (ouvrages en ivoire de Bamberg), que l'on n'est embarrassé que de choisir parmi les divers monuments qu'on pourrait citer comme ayant servi directement de modèles. Les formes des corps et les proportions, l'ordonnance des vêtements et les lignes des plis, la nature de la composition, la relation avec les parties d'architecture et les ornements architectoniques; bref, tout ce qui appartient au style prouve de la manière la plus décisive la parenté avec l'art romain, et naturellement cette parenté se retrouve surtout dans les lieux où les Romains ont le plus longtemps exercé leur domination et laissé le plus de monuments de leur art sur leurs tombeaux et dans leurs temples. Là même où ces conditions n'existaient pas comme à Bamberg, nous remarquons, comme on l'a rappelé plus haut, chez les sculpteurs du XIe siècle surtout, l'influence des souvenirs de l'antiquité romaine.

Nous n'en devons être que plus surpris de rencontrer dans une ville qui possède plus de monuments romains que la plupart des villes d'Italie, et occupant une place importante, une ancienne sculpture qui, à première vue ne rappelle nullement le style romain, mais où le nouveau goût national qui s'y montre semble s'être inspiré du style byzantin. Je parle du bas-relief dont je donne le dessin d'après une photographie qu'il m'a été accordé de prendre d'après une copie en plâtre qui se trouve dans le nouveau musée de Berlin : c'est la figure du Christ représenté debout et en Sauveur du monde, entre le prince des apôtres, saint Pierre, et le premier évêque de Trèves, saint Eucher. Ce bas-relief, de 2m06 de hauteur et de 2m42 de largeur, se trouve dans un remplissage hémisphérique au-dessus de la Porte-Neuve à Trèves, une construction qui, suivant toute vraisemblance, est, comme les murs de la ville, du commencement du XIIIe siècle. Le bas-relief semble être aussi de la même époque, car au point de vue architectural il se relie parfaitement avec la porte.

Digitized by Google

Quant au sujet du bas-relief, il a un rapport évident avec la ville à laquelle la porte sert d'entrée. Trèves est la première ville en Allemagne où ait été prêché l'Évangile et bâtie la première église chrétienne : c'est pourquoi nous voyons ici le Christ non comme enfant sur le sein de sa mère, non comme roi du ciel sur un trône de nuages, ni comme juge du monde avec le glaive de la damnation; mais marchant sur la terre en révélateur triomphant de sa doctrine, le livre de l'Évangile élevé, dans la main gauche, et la droite étendue pour bénir, annonçant le salut au monde.

Les regards levés vers le Christ, l'oreille suspendue à sa parole, avec l'expression (dans la main gauche enveloppée qu'il soulève) du dévouement à la garder saintement et à la répandre, distingué d'ailleurs par les deux clefs portant les initiales de son nom, et destinées à lier et à délier, on voit s'approcher du côté droit l'apôtre Pierre, le même à qui fut consacrée la première église bâtie à Trèves par l'impératrice Hélène.

Cette église, d'où sont sorties, en différentes périodes, les constructions de la cathédrale actuelle (Monuments. Architecture, I), eut pour premier évêque cet Eucher qui fut plus tard mis au rang des saints. C'est pourquoi il s'approche ici du révélateur de la foi nouvelle avec le modèle de la cathédrale de Trèves, pour indiquer que celle-ci a été pour la foi un lieu d'élection et que lui-même a protégé de toutes ses forces.

Quelque simple que soit le sujet, l'application symbolique, qui nous fait voir dans le Christ le christianisme, dans Pierre et Eucher la personnification de la première église chrétienne en Allemagne, en rehausse beaucoup l'importance. Celle-ci est augmentée encore par l'expression vivante et presque passionnée qui, dans la figure principale surtout, produit l'effet le plus saisissant. En effet, bien que la démarche des personnages, la manière dont Eucher tient le modèle d'église aient quelque chose d'assez gauche et embarrassé, cependant il y a tant d'énergie dans le mouvement du Christ, et dans ses bras étendus, qui rappellent le crucifiement, une expression si profonde, si parlante, que nous ne pouvons méconnaître ici le premier développement d'un sentiment de l'art, frais et jeune, qui a ses racines dans le génie national. Le même caractère se retrouve dans quelques motifs isolés, comme dans la courbure du bras et de la main qui tiennent l'Évangile.

L'ordonnance même de la composition contribue à en éclaircir le sens : le Christ, qui représente l'idée principale, figuré dans des proportions beaucoup plus grandes que les deux figures à côté de lui, attire d'abord et d'une manière particulière l'attention. En même temps il se montre dans la disposition des détails qui sont autant que possible peu accentués un sentiment plastique qui n'est plus seulement en germe, tandis que souvent les formes et les proportions indiquent d'une manière surprenante presque la grossièreté de l'enfance de l'art.

Cette remarque s'applique surtout aux proportions des bras, aux contours des parties du corps indiqués par le vêtement, aux pieds, etc. Le degré de perfection des têtes ne saurait être bien déterminé maintenant, car ce sont ces parties qui ont été le plus endommagées par le temps. Cependant nous voyons conservé dans la tête du Christ cet

Digitized by Google

LE CHRIST AVEC ST PIERRE ET St EUCHARIUS

THE SAVIOUR St PETER AND St EUCHARIUS

Digitized by Google

idéal, qui vient de Byzance, caractérisé par de grands yeux avec des sourcils très-arqués, par une forte barbe et une abondante chevelure, encadrant d'un large cercle le visage, s'appliquant étroitement contre le cou et couvrant horizontalement les épaules, un idéal qui pousse le sévère et le solennel souvent jusqu'à l'affreux.

La parenté avec l'art byzantin ressort davantage encore dans le vêtement. Déjà la disposition par laquelle l'épaule droite du Christ et de Pierre est couverte d'une portion de manteau, et le manteau du Christ est retenu par une large ceinture, est tout à fait byzantine; ce qui l'est davantage encore, ce sont les longues lignes de plis et les brisures à angles aigus. Mais comme dans la représentation des figures la forme antique est rajeunie par un sentiment de l'art nouveau et indépendant, de même et plus encore la forme byzantine des plis paraît, par le travail de la sculpture, offrir quelque chose de nouveau et de particulier que nous pourrions appeler national. Sans avoir cette perfection que nous avons reconnue dans les œuvres contemporaines de l'école de sculpture de la Saxe (par exemple à la porte d'or de Freiberg), l'artiste comprend pourtant avec une intelligence admirable les formes et les brisures des plis et poursuit avec la plus grande exactitude les moindres mouvements des bords des vêtements. Le besoin et la faculté de réconcilier les formes roides et sans vie de l'art byzantin avec la vérité et la réalité distinguent le bas-relief de la Porte-Neuve à Trèves, et se rapprochent naturellement des œuvres de l'ancienne sculpture grecque dont l'art byzantin n'est en grande partie qu'une copie inanimée. J'ajouterai que l'exactitude des formes des vêtements, l'élégance et la vie du mouvement des bords amènent à penser que pour cette partie, mais pour cette partie seule, l'artiste a travaillé d'après nature.

Relativement aux signes caractéristiques, on est frappé de l'absence des nimbes; on l'est aussi que Pierre soit figuré sans aucun insigne ecclésiastique; au contraire, le costume épiscopal d'Eucher est rendu jusque dans les détails des broderies et de la chaussure, au point qu'on pourrait y voir un modèle exact du costume du commencement du XIIIe siècle. Si le modèle de la cathédrale n'est pas une copie fidèle de l'original, personne ne doit en être surpris, s'il a vu des symboles architectoniques semblables (car c'est tout ce qu'ils veulent être) sur des monnaies et des sarcophages, sur des portails et des monuments du même genre; il suffit que nous reconnaissions l'aspect d'un édifice presque fortifié qu'offre la cathédrale.

La force émancipée qui se montre dans le bas-relief lui assigne une place à part dans l'histoire du développement de l'art allemand. Moins distingué dans l'exécution que les ouvrages contemporains de Wechselbourg et de Freiberg, il surpasse les ouvrages également contemporains de Bamberg (les apôtres et les prophètes dans la cathédrale) par un sentiment plus élevé et plus puissant, et par une conception généralement idéale.

Digitized by Google

PIERRE TUMULAIRE DU CAVEAU DES PRINCES

DANS L'ÉGLISE NOTRE-DAME, A MUNICH

5 MÈTRES 17 CENTIMÈTRES DE LONGUEUR, 3 MÈTRES 45 CENTIMÈTRES DE LARGEUR,
4 MÈTRES 7 CENTIMÈTRES DE HAUTEUR

AVEC UNE PLANCHE

La capitale de la Bavière qui, sous le roi Louis, est devenue le centre où a brillé du plus grand éclat l'art allemand au XIXe siècle, a déjà eu au XVe siècle une époque de prospérité artistique dont l'histoire n'a presque point fait mention, parce que la gloire des cités voisines, d'Augsbourg, d'Ulm et de Nuremberg, obscurcissait toutes les autres productions de l'époque dans l'Allemagne méridionale, ou bien aussi parce que l'époque suivante, quoique beaucoup plus pauvre en génie, s'est immortalisée par un bien plus grand nombre d'œuvres. Cependant les divers monuments de l'art, de l'architecture, de la sculpture et de la peinture, eurent, à Munich et dans les environs, pendant la seconde moitié du XVe siècle, un caractère si particulier qu'ils ne doivent pas être considérés comme des productions secondaires de l'école de Franconie et de Souabe, mais qu'ils appartiennent à un art bavarois indépendant. Le monument le plus important de l'architecture de ce pays et de cette époque est l'église Notre-Dame (Frauenkirche) à Munich, et il s'y trouve aussi une des œuvres les plus considérables de la sculpture contemporaine : c'est la pierre tumulaire du caveau des princes dans le chœur de l'église. On pourrait passer devant sans la remarquer, car elle est cachée sous l'énorme catafalque que l'électeur Maximilien Ier a fait dresser au-dessus, vers le milieu du XVIIe siècle. Avec l'aide d'une lumière on peut parfaitement distinguer les figures et les formes. On voit sur une pierre de marbre rouge, en haut-relief, un prince revêtu des ornements impériaux et assis sur un trône; la droite avec le sceptre a été enlevée; la gauche tient le globe de l'Empire; la tête est ceinte de la couronne impériale, et le haut du corps couvert d'un long, large et riche manteau dont les grands plis retombent sur les genoux et les jambes. Deux anges, flottant en l'air,

Digitized by Google

tiennent la tapisserie derrière le trône, sur le socle duquel on voit l'aigle impériale, tandis que les armes de la Bavière et du Palatinat, le lion et les fusées, se trouvent placées des deux côtés; ce qui montre qu'on a devant soi un prince qui fut à la fois duc de Bavière et empereur d'Allemagne.

Au-dessous de ces figures assises il y a deux figures debout; l'une, plus âgée, en costume de chambre, le bonnet sur la tête, le ceinturon autour du corps, des éperons aux pieds; les bras étendus comme pour un accueil amical, elle se tourne vers l'autre figure, un jeune homme revêtu d'une armure complète, mais la tête nue, qui appuie la gauche sur son épée et présente la droite pour une poignée de main. Un lion, qui accompagne le vieillard, se dresse d'un air caressant vers le jeune homme, comme un chien qui revoit son maître après une longue absence.

Le peu de cas qu'on faisait des anciens monuments de l'art fut cause qu'on ne s'inquiéta pas de celui-ci, qu'on l'examina même si superficiellement que, dans toutes les anciennes descriptions, l'homme plus âgé, malgré le ceinturon et les éperons, fut pris pour une figure de femme. Car s'ils reconnaissent bien dans l'empereur assis sur son trône Louis de Bavière, les auteurs des descriptions, sans prendre garde à la représentation, aux caractères et à la date de l'œuvre, ajoutent que les deux figures debout sont celles de Béatrix, l'épouse de l'empereur, et de leur fils à tous deux, Étienne.

Si nous examinons sans prévention la sculpture, nous voyons aussitôt qu'elle représente une réconciliation que l'histoire de la maison de Bavière pourrait expliquer. La date du monument est si nettement indiquée par le style, que personne maintenant ne s'aviserait de la faire remonter au XIVe siècle. On y reconnaît en effet facilement le style du dernier tiers du XVe siècle. Or, c'est l'époque à laquelle l'église Notre-Dame fut fondée par Sigismond de Bavière, 1468 à 1488, et c'est lui qui doit aussi avoir fait faire dans l'église la pierre tumulaire du caveau des princes. Et nous avons ainsi la clef de la représentation un peu énigmatique du monument.

En effet, sur l'emplacement sur lequel Sigismond éleva sa belle et grande construction il y avait déjà une église plus petite consacrée à la vierge Marie, que le duc Louis le Sévère avait fait construire de 1271 à 1281, et dont il avait fait un lieu de sépulture pour lui et ses descendants. Mais comme plus tard, pour expier la cruelle exécution d'une épouse innocente, il fit bâtir le couvent de Furstenfeld où il voulut être enterré, le premier qui fut déposé dans le caveau de l'église de la Vierge, à Munich, fut son fils, l'empereur Louis de Bavière. A côté de celui-ci reposent les ducs Jean, Ernest, Guillaume, Adolphe et Albert le Jeune; ce que l'inscription de la pierre indique exactement. Elle porte : « L'an 1347, trois jours après la Saint-Denis, mourut l'empereur romain, comte palatin du Rhin, duc de Bavière, etc., enterré ici avec les princes et ducs Jean, Ernest, Guillaume, Adolphe, Albert le Jeune, tous princes de Bavière. » Dans la construction de la nouvelle église on ne toucha naturellement point au caveau des princes, qui conserva son ancienne destination; seulement le fondateur de la nouvelle cathédrale plaça dessus une œuvre d'art

Digitized by Google

digne de l'importance du caveau. La pierre tumulaire qu'il plaça sur le caveau fut dédiée par lui à celui de ses ancêtres dont la dépouille y avait été déposée la première, à l'empereur Louis, et parmi ces derniers à ceux qui tenaient à lui de plus près, à son père Albert, nommée le Jeune, aussi le Pieux, et à son grand-père Ernest qui, par son épouvantable conduite envers l'épouse secrètement mariée d'Albert, Agnès Bernauer, qu'il fit noyer à Straubing dans le Danube, s'est acquis, dans la bouche du peuple, comme dans le livre de l'histoire et dans les œuvres des poëtes, une infâme célébrité. Nous savons, par des rapports contemporains, que la douleur du fils dépouillé et blessé au fond du cœur éclata en une véritable fureur, qu'il prit les armes, entra en campagne contre son père et dévasta par le fer et le feu les campagnes de la Bavière, son propre héritage. Nous savons également, par les mêmes témoignages, que cette fureur s'apaisa peu à peu, que l'ardeur du ressentiment fit place à une réflexion plus froide, qu'enfin le fils adouci remit l'épée dans le fourreau, alla trouver son père à Munich, se réconcilia avec lui, et, d'après son désir, épousa une princesse allemande, Anne de Brunswick. Cet événement, le rétablissement de la paix entre le père et le fils, d'où dépendait le bonheur ou du moins la paix de tout le pays, puisque Albert était l'unique héritier, et que sans lui ou sans sa descendance légitime une guerre était inévitable entre les parents collatéraux pour la possession du duché, a dû paraître assez important sous tous les rapports au fils et légitime successeur au trône, Sigismond, pour être immortalisé par la sculpture sur la pierre tumulaire recouvrant la tombe où le père et le fils étaient à jamais réunis.

Ainsi c'est le duc Ernest que nous voyons, avec le lion de Bavière joyeux et caressant, aller au-devant de son fils, lui offrant la réconciliation et saisissant sa main offerte en gage de paix et d'alliance. A l'appui de cette opinion, nous remarquons, sur les petits écussons sous les pieds du prince, en repoussé, les lettres E et A, tandis que sous la figure de l'empereur il y a, avec la même disposition, un L. Ajoutons l'inscription (il est vrai très-endommagée) sur la bande autour de la représentation, dans laquelle on lit distinctement les noms d'Albert le Jeune et d'Anne de Brunswick.

Après avoir acquis une connaissance assez complète du sujet du monument, il faut examiner sa valeur artistique. La sculpture était tombée partout en Allemagne, pendant le troisième tiers du xve siècle, dans l'imitation plus ou moins servile du modèle vivant et dans l'exagération des formes pour les corps comme pour les vêtements à plis multipliés. La pierre tumulaire de l'église Notre-Dame n'est pas exempte de ces défauts; pourtant elle se distingue des travaux exécutés à la même époque à Nuremberg, à Augsbourg, à Ulm et ailleurs par une plus grande simplicité, surtout par quelque chose de plus reposé dans les grandes masses des vêtements. Les costumes, les ornements et les armes sont exécutés avec une exactitude et un soin admirables, tous les détails sont dessinés avec goût et subordonnés les uns aux autres, de manière que rien ne tire ou ne fatigue les yeux. La représentation respire un sentiment délicat de la vérité, de la dignité et de la beauté; dans les figures du bas l'acte de la réconciliation est exprimé en traits d'une

Digitized by Google

Digitized by Google

[illegible]

[illegible]

[illegible] FUNÉRAIRE A NOTRE DAME DE MUNICH — MONUMENTAL SLAB IN S^T MARY'S MUNICH

Digitized by Google

clarté parfaite, et la figure assise de l'aïeul impérial est toute pleine de grandeur et de majesté. Les traits des visages portent bien l'empreinte d'une ressemblance de portraits, ce qui donne au monument une valeur particulière pour l'histoire de la maison régnante de Bavière. Les proportions répondent au style des formes, et elles s'approchent beaucoup plus de la beauté qu'elles ne font d'ordinaire dans les œuvres de l'époque dans la haute Allemagne. L'exécution surtout est d'une perfection rare, le marbre est travaillé avec beaucoup de largeur et de fini et les moindres détails sont achevés.

On nomme comme l'auteur de cette sculpture Hans le statuaire, un artiste de qui on ne connaissait, il y a peu de temps, aucun travail, dont le nom même était inconnu. Mais on a trouvé, il y a quelques années, un travail semblable qui, par le style et l'exécution, rappelle beaucoup la pierre tumulaire de l'église Notre-Dame, sans offrir la même beauté d'ordonnance et de composition. C'est l'ébauche en pierre de Kehlheim du tombeau du duc Louis le Barbu de Bavière, actuellement dans le musée national de Munich[1]. Cette ébauche qui, d'après le testament du duc, devait être exécutée en marbre rouge, mais n'a jamais été exécutée, parce que le duc mourut dans la prison où ses proches parents l'avaient jeté, porte le millésime de 1443, et serait ainsi antérieure de vingt ans à notre pierre tumulaire; ce qui pourrait conduire à penser qu'elle est d'un artiste plus ancien sous lequel Hans le statuaire se serait formé, si toutefois la pierre du duc Louis ne se présentait pas plutôt comme le travail d'un sculpteur non encore complétement formé.

1. Voir le dessin avec texte, dans les *Monuments artistiques de la maison régnante de Wittelsbach*, par le baron d'Aretin.

Digitized by Google

LE TOMBEAU DE SAINT SEBALD

A NUREMBERG

AVEC HUIT PLANCHES

Ce qu'on doit ranger parmi les événements de l'histoire les plus heureux, c'est quand de grands artistes trouvent une occupation digne de leur talent et exécutent des œuvres capables de charmer leurs contemporains et la postérité, selon le but suprême de l'art.

Cette observation s'applique particulièrement au maître fondeur en airain, Pierre Vischer de Nuremberg, dont le nom célèbre à tant d'égards serait sans nul doute arrivé jusqu'à nous par des travaux plus ou moins considérables, mais à qui la commande du tombeau de saint Sebald fournit seule l'occasion d'acquérir une renommée immortelle, de doter sa ville natale de son plus bel ornement et d'enrichir l'art allemand d'un monument sans pareil. Toutes les circonstances se réunissent pour assigner au tombeau de saint Sebald, à Nuremberg, le rang le plus éminent parmi les productions de la sculpture allemande. Cela nous engage à lui consacrer une étude approfondie.

Légendes. — Saint Sebald est le patron spécial de Nuremberg. Il y était en honneur à une époque assez reculée, et son nom y était très-considéré dès le XIe siècle. (Lambertus de Hersfeld, annales 1040-1077 in Pertz monum. VII. p. 152. » *Clara et celebris valde his temporibus per Gallias erat memoria S^ti Sebaldi in Nurinberg.* »)

Voilà ce que raconte de lui la légende :

Sebald était le fils d'un roi de Danemark du temps de Charlemagne; après avoir fait son éducation à Paris, il fut fiancé à une fille royale de France. Mais peu porté aux choses de la terre et pressé par le désir de vouer son existence tout entière à Dieu, il quitta sa femme après la noce et se retira secrètement dans un bois et y vécut en ermite. C'est dans cette solitude que se manifesta pour la première fois le don qu'il avait reçu de faire des miracles. Un jour que le pieux Wilibald, son frère Wunibald et l'évêque Denis étaient venus le voir et qu'ils se sentaient assaillis par la faim sans que la cuisine de l'ermite fût en état de la satisfaire, Sebald se retira à l'écart dans le bois pour prier,

Digitized by Google

lorsqu'un ange vint à lui avec un pain blanc, le lui donna et lui enjoignit d'aller chercher le petit baril dans lequel il avait l'habitude de garder sa provision de vin. Le baril étant vide depuis la veille, Sebald hésitait à l'aller chercher. Toutefois, sur l'ordre répété de l'ange, il l'apporta, et le trouva rempli d'un vin exquis; et ses pieux hôtes se réconfortèrent avec le pain et le vin. Plus tard, Sebald alla en Italie, à la ville de Vicence, y prêcha et nourrit ses auditeurs d'une nourriture spirituelle et corporelle comme l'avait fait jadis Jésus-Christ en transformant l'eau en vin. Pendant une de ses prédications, un hérétique s'éleva contre lui et taxa sa doctrine de fausse. La terre se fendit alors sous l'hérétique et l'engloutit jusqu'à la bouche. Ce prodige ayant amené sa conversion et l'ayant rendu croyant, Sebald le remit en liberté.

Sebald porta ensuite ses pas en Allemagne. Près de Ratisbonne il voulut traverser le Danube; mais n'y ayant pas trouvé de pont, il mit son froc sur l'eau et se fit porter ainsi sur l'autre rive. Puis il demanda l'hospitalité à un vieillard qui aurait voulu lui offrir le vin d'honneur; mais celui-ci n'avait pas de verre. En ayant emprunté un à son voisin, il le cassa par maladresse. Sebald ramassa les têts du verre, le remit en entier en lui disant : « Tu as expié ton orgueil par ton effroi. » Enfin, vers le temps de Noël, il arriva à Nuremberg et descendit dans la maison d'un charron. Il faisait très-froid. Le charron ayant refusé de lui donner du bois pour allumer du feu, il prit des glaçons et, par l'effet de sa prière, les changea dans ses mains en tisons ardents. Le charron, effrayé de ce miracle, voulut, pour obtenir le pardon de son hôte, se le rendre favorable par un bon office; il alla au château et y acheta du poisson pour Sebald, contre l'ordre de son seigneur. Celui-ci, pour le punir de sa désobéissance, lui ôta la vue que Sebald lui rendit. Depuis, Sebald demeura à Nuremberg. Tous les jours il allait dans le bois et, par pénitence, il s'écorchait les pieds en marchant au milieu des buissons et des chardons. Une nuit, il rencontra un pauvre homme qui se plaignit à lui qu'il ne pouvait retrouver ses bœufs égarés. Sebald lui vint en aide. Il lui fit lever les mains, qui jetèrent une vive clarté au milieu de la nuit et du bois, et il put se mettre à la recherche de ses bœufs. Sebald étant mort, on attela, d'après sa dernière volonté, deux bœufs devant la voiture sur laquelle on avait posé son cercueil pour être mené au lieu de repos. A la place où les bœufs s'arrêtèrent on creusa sa tombe. Pendant les funérailles, un cierge tomba à terre, et une femme, qui portait au bras un anneau de pénitence, s'étant baissée pour ramasser le cierge, l'anneau se brisa, ce qui voulait dire qu'à l'intercession du pieux Sebald sa pénitence lui était remise. Au-dessus du tombeau on éleva une chapelle; mais celle-ci ayant été incendiée, le corps de Sebald fut transporté dans l'église de Saint-Gilles. A cette occasion il arriva qu'un moine approcha du corps, lui tira la barbe en disant : « Ah! que de dupes tu dois avoir faites! » Aussitôt le mort leva la main et creva un œil au railleur, mais il le rétablit, celui-ci ayant reconnu sa faute et s'en étant repenti. C'est ici que s'arrête la légende, qui a encore été sans doute embellie par d'autres histoires merveilleuses. Comme tout ce qui tient aux origines de l'église de Saint-Sebald est enveloppé

Digitized by Google

de la plus profonde obscurité, on ne saurait indiquer quand le culte du saint a commencé. Cependant l'église porta son nom longtemps avant qu'il ne fût canonisé, ce qui n'arriva qu'en 1425.

Histoire du tombeau. — Le beau cercueil de bois revêtu de lames d'argent et richement orné qui renferme les ossements du saint est de l'année 1397. Il faut que l'érection d'un tabernacle au-dessus de ce cercueil ait déjà occupé sérieusement, au xve siècle, les adorateurs de ce saint; car il existe un plan de ce tabernacle, dessiné de main de maître à la date de 1488[1], et qui, dans les principaux sujets, offre quelque analogie avec ceux que nous possédons aujourd'hui.

Les cendres du saint avaient cependant perdu insensiblement de leur ancien prestige. Le sol préparé pour la réforme du xvie siècle, et particulièrement celui de la ville libre impériale de Nuremberg, ne se prêtait plus guère au culte des reliques. Mais si on vit ailleurs, à la suite de la réforme, l'indifférence et même une certaine hostilité pour les œuvres d'art poussée au point d'éloigner des églises les tableaux et les sculptures avec les autels des saints, l'amour de l'art eut à Nuremberg tant d'influence sur les esprits que, sans s'inquiéter de quelques abus, on ne protégea pas seulement les anciens monuments, mais qu'on s'occupa même à en créer de nouveaux.

Il arriva donc, le 13 mai 1507, dans un temps où le culte des saints avait déjà extraordinairement baissé, que, grâce aux soins du custode Antoine Tucher l'aîné, du directeur de l'église de Saint-Sebald, Lazare Holzschuher, de Pierre Imhof l'aîné, de Sébastien Schreyer et de Sigismond Fürer, l'administration de la ville résolut « de faire faire en laiton la châsse de saint Sebald, comme la motion en avait déjà été faite plusieurs années auparavant par Ruprecht Haller et Paul Volkamer. » On chargea Pierre Imhof et Sigismond Fürer de recueillir les aumônes pour ce travail dont l'exécution fut confiée au fondeur d'airain Pierre Vischer, à qui on accorda pour le quintal de métal, y compris la façon, vingt florins (« comme pour les tombeaux de la cathédrale de Bamberg. ») Il reçut d'avance, le 7 juin 1707, la somme de cent florins. Le premier document authentique relatif au commencement de l'œuvre est de l'année suivante.

Le côté oriental du piédestal porte, sur deux petites tablettes d'airain, cette inscription : « *Commencé par moi Pierre Vischer*, 1508. » Puis on lit sur deux petites tablettes du côté occidental ; « *Fait par Pierre Vischer*, 1509. » Mais le nombre 9 est abîmé par un défaut dans la fonte, et en général l'inscription n'est pas très-lisible.

En 1512 le travail était déjà tellement avancé qu'on voyait, dans l'atelier du maître, le tabernacle exécuté avec beaucoup de figures en fonte et ciselées, comme le rapporte Jean Cochlaeus dans son édition de la *Cosmographia Pomponii Melæ, Norimbergæ*, 1512, et dans le chapitre IV de la *Descriptio Germaniæ*, ajoutée : « *Quis vero solertior Peter Vischer in celandis fundendisque metallis? Vidi ego totum sacellum ab eo in æs fusum ima-*

1. Le très-beau dessin de ce plan sur parchemin est la possession du conseiller supérieur des bâtiments Heideloff, et se trouve représenté dans son *Ornementation du moyen âge*, cahiers 6, 9, 10.

Digitized by Google

ginibusque celatum in quo multi sane mortales stare missamque audire poterunt (ce qui, soit dit en passant, ne doit pas être entendu littéralement). *De sarcophagis candelabrisque ejus mirantur quicunque conspexerint, tanta est subtilitas concinnaque proportio fusarum in ex grande imaginum.* »

Enfin en 1519 maître Vischer avait terminé son travail, comme l'indique l'inscription suivante, tracée par lui sur le côté oriental du monument funéraire. « Pierre Vischer, bourgeois de Nuremberg, a fait cet ouvrage avec ses fils, et il a été achevé l'an 1519, à la gloire du Dieu tout-puissant et en l'honneur de saint Sebald, prince du ciel, et payé par de pieuses donations et des aumônes. »

Cependant l'Allemagne, et notamment la population de Nuremberg, était entrée dans le mouvement qui devait réformer l'église, et surtout faire abandonner le culte rendu aux saints comme à des êtres privilégiés, intermédiaires entre Dieu et les hommes.

Il est facile de concevoir que malgré un goût prononcé pour les arts, ces circonstances n'étaient guère propres à disposer le peuple en faveur de sacrifices pour la glorification d'un saint canonisé. Le tombeau, quoique achevé dans toutes ses parties, ne put être élevé parce qu'on n'avait pas encore rassemblé l'argent nécessaire pour payer les frais, et que Pierre Vischer avait encore à réclamer la somme de 845 fl. 16 schillings. Il fallut faire de grands sacrifices. Trois jours de suite, le 17, le 18 et le 19 mars 1519, on convoqua les bourgeois de Nuremberg pour les décider à fournir de nouveaux secours pour le tombeau de saint Sebald. De la corporation des marchands, la plus riche de la ville, il vint 180 personnes. Le bourgmestre Antoine Tucher prononça un discours dans lequel il pria les hommes assemblés « de faire bénignement des aumônes pour tirer ledit tombeau des mains de maître Pierre. »

Malgré les efforts et les supplications de l'éloquent Tucher, les aumônes furent si peu abondantes que le monument de l'église Saint-Sebald ne put être élevé que le 18 juillet 1519, comme le marque la chronique manuscrite de Kunz Rosner, feuillet 173 : « Le tombeau de saint Sebald fut placé dans l'église le 19 juillet de l'an 1519. Il est en laiton et pèse 157 quintaux 29 livres; le quintal a coûté 20 florins, en tout 3,145 fl. Maître Pierre Fischer, fondeur en airain, près du fossé de Sainte-Catherine, l'a élevé, et moi, Conntz Rösner, je lui ai fourni et vendu le laiton nécessaire. »

Se fondant sur cette chronique, on a fixé 1506 comme l'année où le tombeau de saint Sebald a été achevé, car c'est ainsi qu'on l'a indiqué d'abord dans cette chronique. Mais il en est fait mention deux fois dans la chronique, et la seconde fois, où l'an 1519 est désigné comme celui de l'installation, il est noté à côté : « il y a erreur dans la première indication de l'année, » comme c'est du reste confirmé ailleurs. Au même endroit on a encore ajouté que des fils de Pierre Vischer : « Pierre, qui a surpassé son père dans l'art, avait aidé dans le travail Herman, Hans et Paulsen, mais que Jacques y avait peu contribué. »

Pour élever le tombeau, Kornburger Steineu posa ensuite une bonne base, et après

Digitized by Google

l'érection du monument le serrurier Jorg Heuss l'entoura d'une grille en fer du poids de 4 quintaux 68 livres, au prix de 23 florins 12 kreutzers et 8 deniers.

Ancien plan. — Avant de passer à l'examen du monument même, il faut nous arrêter à un fait et à une assertion qui s'y rattache, c'est-à-dire que la gloire de l'invention n'appartient pas à maître Vischer. On a déjà indiqué plus haut que vers la fin du xve siècle on avait fait le plan d'un tabernacle qui devait être placé au-dessus du tombeau de saint Sebald. Le dessin original de ce tabernacle, qui est en la possession du professeur et conseiller supérieur des bâtiments, C. Heideloff, a un monogramme qui ressemble un peu à celui de Guy Stoss, ce qui engage le possesseur de ce dessin à attribuer au maître de Cracovie l'invention de l'œuvre de Pierre Vischer qui s'accorde avec plusieurs motifs du dessin fait au crayon. D'après ce plan, le monument devait avoir, il est vrai, 17^m51, par conséquent être quatre fois aussi haut que celui de Pierre Vischer; en outre il est tout à fait dans le style gothique le plus avancé, comme la cathédrale d'Ulm ou le tabernacle d'Adam Krafft avec l'ogive, connue sous le nom de « dos d'âne; » les clochetons cintrés, courbés et tors, avec les faces renversées, les corniches traversées de baguettes et de pignons, et les socles percés comme des cages ouvertes autour de piliers élancés. Le socle du baldaquin, à plusieurs étages au-dessus du cercueil, a deux côtés longs et deux côtés étroits, trois bas-reliefs sur chaque côté long, deux sur chaque côté étroit; des scènes représentant les miracles du saint; sur la corniche du socle on a figuré des enfants jouant avec des chiens ou combattant des dragons. Entre les bas-reliefs montent des piliers très-artistement articulés, quatre de chaque côté long, avec des baguettes dont les chapiteaux très-bizarres portent sous de petits baldaquins des statues d'apôtres (aux coins, toujours deux sur un chapiteau). Les arcs entre les piliers sont surchargés de toutes les excroissances de la fin et de la corruption du gothique, et sont entourés de clochetons petits et grands, droits, tors et tournés, et d'une forêt de baguettes. Au milieu de faibles branches imitées de la nature, partent diverses figures parmi lesquelles le Christ sur la croix, entre saint Jean et Marie. Plus haut, la division supérieure se rattache à l'inférieure par des ogives en dos d'âne, et des baguettes isolées portent une figure de prophète ou de quelque personnage religieux considérable. La partie supérieure s'amincit en pyramide et se termine par quatre baguettes et une pointe recourbée sous laquelle est placé le Christ avec la bannière de la résurrection.

Après avoir vu ce dessin, il suffit d'un regard jeté sur l'ouvrage de Pierre Vischer pour reconnaître que celui-ci est pleinement original et que la ressemblance de certains détails (les apôtres, les prophètes, etc.,) doit être renvoyée à un programme probablement donné par les entrepreneurs.

Description du tombeau de saint Sebald. — Nous passons maintenant à la description de l'œuvre de Pierre Vischer. (Voir pl. I.)

Le cercueil du saint revêtu d'argent est porté par un socle dont les longs côtés offrent un bas-relief avec des scènes tirées de sa vie, tandis que les niches des côtés étroits

Digitized by Google

renferment les figures du saint et de Pierre Vischer. Le socle, les bas-reliefs, et en général tout le monument, à l'exception du cercueil, sont fondus en airain.

Le cercueil, avec son piédestal, est entouré d'un baldaquin de 4m 37 de haut, de 2m 62 de large et de 1m 16 de profondeur; la dalle de la base est portée par des voûtes, et il y a encore en dessous deux dalles plus larges en grès dur formant un piédestal de deux marches. Huit piliers réunis par des ogives supportent le toit, qui consiste en trois pyramides composées fantastiquement de petits arcs et de petits piliers. Les socles des principaux piliers sont reliés entre eux par de petits arcs plats sur lesquels sont placés des candélabres, d'où s'élèvent de fines baguettes, semblables à des cierges, qui se terminent au sommet des arcs par des chapiteaux au lieu de flammes. D'autres baguettes aussi minces montent le long des piliers, seulement jusqu'à la moitié, pour y servir, avec leurs chapiteaux, de supports aux figures des saints. Aux quatre coins il y a encore quatre nouveaux candélabres. Les socles et les arcs sont richement ornés de moulures plates et rondes, ainsi que l'entablement de la base, le cercueil, les piliers, leurs baldaquins et leurs pointes, les candélabres des angles, les chapiteaux et la pyramide du milieu du toit.

La quantité et la variété des figures d'hommes, femmes et enfants, vêtues et non vêtues, naturelles et fantastiques, ainsi que de toutes sortes d'animaux, a, au premier abord, quelque chose d'énigmatique qui trouble; mais peu à peu on s'aperçoit de leur liaison et on reconnaît dans l'ensemble une conception excessivement ingénieuse dont l'idée fondamentale a été fournie par la contemplation de la mort et du tombeau, par la croyance chrétienne à l'immortalité, et les idées accessoires par la vie même et la glorification du saint.

Architecture. — La forme architectonique du monument rappelle l'ancienne idée chrétienne du triomphe des saints dans le paradis, et d'après laquelle l'Église, élevée au-dessus de leurs dépouilles terrestres, figure d'une manière sensible la porte du paradis. Le cercueil du saint ayant déjà reçu la forme d'un temple, Pierre Vischer, pour résoudre sa tâche, s'en tint aussi à cette donnée, mais en suivant pour le choix des formes le goût de son temps. Le tabernacle du cercueil ressemble à une église dont les voûtes et les hautes fenêtres ouvertes sont appuyées sur des contre-forts élancés, de sorte qu'il fit au savant Cochlaeus, comme nous l'avons dit plus haut, l'effet d'un temple où beaucoup de mortels pouvaient trouver place en même temps et entendre la messe.

Sculptures du tabernacle. — Si nous examinons les sculptures, nous y trouverons les idées chrétiennes mêlées à la nature et à la mythologie. Le choix des animaux sous le socle a déjà une grande signification. Des poissons muets et des escargots rampant sans bruit portent le monument et rappellent le silence éternel de la tombe. Si l'effroi de la mort est augmenté par l'idée chrétienne qu'elle est « la peine du péché, » il est aussi adouci par l'idée que le pouvoir du péché et de la mort n'est pas invincible. L'ancienne symbolique chrétienne, pour désigner la mort et le péché, se sert des forces grossières et méchantes de la nature que caractérisent différents animaux : par le lion elle désigne

Digitized by Google

le pouvoir de la mort; par le serpent, le péché rampant. C'est ainsi qu'on les trouve dans beaucoup d'anciennes églises et sur beaucoup de pierres tumulaires, et c'est aussi dans ce sens que Pierre Vischer les a appliqués au piédestal de ce monument; mais en même temps, comme pour consoler et tranquilliser, il a placé aux piliers de coin des socles les figures des héros qui les ont combattus et vaincus : Samson et Nemrod, Hercule et Thésée.

Cependant aux limites de la vie l'artiste ne voulut pas seulement rappeler les principes hostiles, mais aussi amis de la nature. Il choisit à cet effet les figures mythologiques des divinités des bois et des eaux, qu'il plaça aux socles des contre-forts. A ces divinités il n'y avait point à opposer de héros; mais la protection contre l'entraînement et l'abus. C'est pourquoi l'artiste mit entre les socles les figures des quatre vertus cardinales : la Force, en cotte d'armes et avec un lion; la Justice, avec le glaive et la balance; la Vérité, avec le livre et le miroir; et la Tempérance avec deux vases (pour faire partage égal). Ainsi domptée et surveillée, la nature peut se mouvoir au bord de la tombe; la vie de l'homme elle-même peut parcourir les cercles qui lui sont tracés. Mais il y a différentes gradations en rapport avec les différents développements de l'intelligence chrétienne. L'artiste a employé des figures d'enfants pour donner à cette idée une représentation ingénieuse et gracieuse. Sur l'arc orné de festons qui relie les pieds des piliers et des candélabres, des enfants qui se jouent figurent l'âge où le regard ne s'élève pas au-dessus de la surface de l'existence. C'est à cet endroit qu'appartiennent les enfants jouant avec des chiens. (Planche VI.) Plus haut, autour de l'entablement qui supporte le cercueil, d'autres enfants se livrent déjà à des occupations moins puériles, mais sans montrer grand talent. Ils tiennent des instruments de musique, mais qu'ils saisissent d'une manière maladroite ou même à rebours, comme l'enfant qui tape du poing sur le luth, ou ceux de la planche VI, dont l'un souffle par la grande ouverture du cor et ne produit par conséquent pas de son, et dont l'autre frappe bravement avec une baguette sur la peau du tambour. C'est l'image de l'âge où l'homme commence à avoir la conscience de besoins et d'efforts plus élevés, sans trouver toutefois les moyens de les satisfaire. Il y a en apparence un pas en arrière; mais en réalité un progrès; peu à peu les enfants apprennent à se servir des instruments, et en haut sur les chapiteaux des cierges, des candélabres, les âmes plus éclairées planent sous la forme d'enfants jouant et chantant des hymnes d'allégresse.

Cependant l'artiste ne veut pas nous laisser ignorer que le développement de la vie physique est toujours exposé à une interruption violente. C'est pourquoi les flambeaux placés aux quatre piliers des angles pour répandre la lumière sur l'ensemble, sont mis entre les mains des harpies, ces êtres de l'ancienne mythologie dont l'insatiable voracité a fait les emblèmes de la mort.

Apôtres. — L'artiste, passant ensuite à la signification chrétienne du monument à ses rapports avec l'église, a placé dans les niches des piliers du tabernacle les colonnes

Digitized by Google

du christianisme, les douze apôtres. De tout temps ces figures ont excité l'admiration générale, au point de faire presque à elles seules la gloire du monument et de son auteur. Sous le rapport des proportions, elles sont déjà les sculptures les plus importantes de l'œuvre. Comme les piliers des angles sont en quelque sorte de doubles piliers, il y a toujours deux apôtres à côté l'un de l'autre; les quatre autres sont contre les quatre piliers du milieu; ils sont disposés de manière à ce qu'il y ait entre eux une grande harmonie de mouvement et de pose. L'artiste semble surtout s'être attaché à représenter chacun des apôtres selon le caractère qui lui est propre. Saint Paul, armé de deux glaives, le tranchant de la parole et de l'action, répand sa doctrine avec une fermeté qui ne trahit aucun doute. Saint Pierre, tenant le livre et les clefs, regarde autour de lui avec une fierté presque superbe. Saint Jean, qui, bénissant de la main la coupe offerte en fait sortir le poison, lève dévotement les yeux et la main, tandis que saint Jacques, facile à reconnaître par le bâton de pèlerin et la gourde, le livre à la main, incline la tête. Thaddée, avec la massue sous le bras, est plongé dans la lecture d'un livre qu'il tient à deux mains. Philippe indique la croix appuyée sur son bras comme la condition de la confession. Simon est figuré d'une manière énigmatique, plutôt bizarre qu'originale; de la main gauche pendante mais toute tournée, il tient un livre de manière à ne pas le laisser voir, et de la droite, la scie, instrument de son martyre, et il regarde autour de lui comme d'un air interrogateur. André, avec la croix qui lui est particulière, lève les yeux de dessus le livre qu'il tient ouvert contre la poitrine comme s'il y lisait, et se tourne visiblement ému du côté de son voisin saint Pierre. Barthélemy, les bras nus, avec un manteau attaché à la grecque sur l'épaule, par sa pose extrêmement recherchée et par le mouvement presque maniéré du bras qui tient le couteau, fait contraste avec les autres apôtres, et semble être d'une époque plus moderne. Saint Matthieu, vieillard à longue barbe, placé un peu de côté et courbé par l'âge, tient d'une main la hache sous laquelle sa tête est tombée. Saint Thomas, représenté jeune, marche appuyé sur un bâton et lisant dans l'Évangile; de même Jacques le Jeune; seulement il a une barbe, il tient dans la main gauche par le bout supérieur un longue bâton surmonté d'une hache, et dans la droite le livre du salut.

Prophètes. — Au-dessus de ces apôtres, qui forment évidemment les principales figures du monument, on voit sur le haut des colonnes d'autres saints en nombre égal, mais de plus petites proportions. On varie sur la signification de chacune, mais sans pouvoir s'appuyer sur des caractères distinctifs ou des documents authentiques. Le chiffre douze indique les quatre grands prophètes y compris les évangélistes et les quatre pères de l'Église, ou bien se rapporte seulement aux prophètes qui d'ordinaire sont rapprochés des apôtres. Le caractère de Sebald, apôtre de la doctrine chrétienne, fait pencher vers l'opinion que ce sont peut-être les propagateurs ultérieurs du christianisme, les devanciers immédiats du saint. Cependant le costume et les draperies, surtout les physionomies et les poses rappellent la simplicité de l'Ancien Testament, et indiquent plutôt les douze prophètes. Si cette interprétation ne repose que sur une induction logique, vouloir donner des noms à toutes les

Digitized by Google

figures isolées serait se perdre davantage encore dans les conjectures. Mais la figure juvénile de la planche II ne doit guère appartenir qu'à Daniel. Comme ces figures sont placées en partie isolément, en partie (aux piliers des angles) par groupes, l'artiste les a représentées, tantôt d'une manière indépendante, tantôt en rapport et en conversation les unes avec les autres, ce qui ressort des copies données ici dans les planches IV et V.

La seule figure du tabernacle, qui reste encore à considérer, est l'enfant sur le faîte de la pyramide du milieu du toit. C'est le saint enfant à qui est consacré ce monument, symbole de l'Église, c'est le Sauveur, le Verbe incarné.

Sculptures au pied du cercueil. — Jusqu'ici toutes les sculptures du monument se rattachent au sens religieux de l'Église en général. Celles qui se trouvent au pied du cercueil se rapportent surtout au saint, dont les dépouilles terrestres y sont conservées.

Saint Sebald. — On le voit lui-même dans la niche sur le côté oriental, habillé en ermite voyageur, pieds nus avec un court cilice, une barbe et la tête couverte d'une cape étroite et serrée, par-dessus laquelle peut se relever au besoin le capuchon de pèlerin tombant sur la nuque. De la main droite, le vieillard s'appuie sur un bâton; dans la gauche, il porte le modèle de l'église de Nuremberg, à laquelle on a donné son nom.

Bas-reliefs. — Les deux faces principales du piédestal sont ornées de bas-reliefs représentant des traits merveilleux de l'histoire du saint : on voit d'abord la scène où il reçoit des amis et où son petit tonneau vidé se remplit de nouveau d'une manière surnaturelle; puis celle où il sauve par la vertu de sa parole l'hérétique que la terre a englouti.

Les deux bas-reliefs de l'autre côté du piédestal sont ceux dont nous donnons les copies dans les planches VII et VIII. Ils se rapportent aux événements de la vie du saint postérieurs à son arrivée à Nuremberg. Sur l'un nous le voyons changer les glaçons en tisons ardents; sur l'autre, il paraît comme le bienfaiteur de son hôte généreux à qui il rend la vue.

Pierre Vischer. — Enfin, nous venons à la dernière figure du monument : à l'homme au corps ramassé et trapu avec un bonnet de feutre lisse et étroit, un tablier par-dessus la blouse, et un marteau et un ciseau dans les mains, qui se trouve dans la niche du second côté étroit. C'est maître Pierre Vischer lui-même, qui semble se montrer pour nous dire qu'il n'a pas seulement fondu l'ouvrage en airain, mais qu'il l'a inventé, modelé et exécuté lui-même; enfin, surtout, que c'est l'ouvrage où il a déployé toute sa science, et dans lequel il a mis toute sa pensée et toute son âme.

Style de l'ouvrage. — Après avoir considéré la composition générale, et nous être rendu compte le mieux possible des détails de l'ornementation, portons notre attention sur le style de l'œuvre et sur les qualités qui la distinguent.

Style d'architecture. — L'architecture du tabernacle contient encore, on le voit, quelques éléments gothiques, tels que l'ogive, dans les hautes ouvertures en forme de fenêtres, ainsi que dans les voûtes et les petites arcades des pyramides du toit. Les arcs-boutants avec l'ordonnance de leurs ornements, avec leurs niches et leurs petits baldaquins, font encore partie de ce système. Mais déjà dans ces parties le changement

Digitized by Google

de goût se fait sentir. Le goût nouveau de la Renaissance qui s'introduisit en Allemagne, au commencement du XVIe siècle, vint plutôt de la France que de l'Italie, où l'on a conservé plus longtemps en honneur les formes de l'art antique, tandis qu'en deçà des Alpes on ouvrit plus vite la porte aux caprices de l'invention. Aux ogives se joignirent des arcs demi-circulaires et plats de toutes dimensions; les chapiteaux se transformèrent en bouquets de feuillages sans qu'on fît la moindre attention au peu d'épaisseur des colonnes qu'ils devaient couronner. Pour celles-ci, au lieu de les faire reposer sur des bases simples et articulées, l'artiste les fit sortir de pots de fleurs ou leur donna dans le bas la forme de vessies à plusieurs nœuds; il n'hésita pas non plus à diviser les hautes ogives entre les arcs-boutants par des baguettes légères rentrant l'une dans l'autre. Dans les pyramides du toit, il semble même avoir eu devant les yeux un genre de rocaille arabe. Pour les socles, il les a terminés partout par des cubes échancrés, arrondis et diversement taillés à jour. L'ensemble a un cachet de netteté et de distinction qui manque au plan cité plus haut, et dont le style est celui du gothique dégénéré. Mais le mélange d'éléments de divers styles architectoniques lui ôte l'unité et l'harmonie qu'on trouve dans l'autre; enfin, l'effort continu pour donner de la vie et de la variété à l'ensemble, le prive des principaux mérites de l'art antique que la Renaissance voulait reproduire : la simplicité et le calme.

Style des sculptures. — Une remarque analogue, mais non identique, s'applique aux sculptures. Elles ont fait dire que Pierre Vischer y avait passé d'un genre primitivement allemand au genre italien de son temps. Il serait très-difficile, dans la sculpture italienne, d'indiquer les modèles du style dans lequel sont exécutés les apôtres et les prophètes, ou bien même seulement les figures d'enfants. Sans doute, ce n'est pas dans l'art allemand, ni de son temps ni d'une époque antérieure, que Vischer a pris ses modèles; il s'est encore bien moins attaché aux formes noueuses du corps, aux plis chiffonnés de l'école franconienne de son pays; il est au contraire incontestable que, sous l'influence d'un changement opéré dans le goût du temps, il s'est formé un style à lui dans lequel il s'est rapproché sans parti pris de la simplicité et de la pureté de la sculpture du XIVe siècle. Avec un réalisme puissant, ses figures sont absolument idéales, c'est-à-dire nées de son imagination; c'est elle et non l'initiation de modèles vivants qui lui a inspiré leur pose, leur maintien, leur mouvement, leur forme et leur expression. Ce n'est que là où il représente la vie même, dans les figures des bas-reliefs, notamment dans la figure légendaire de Sebald, telle que la tradition l'a conservée à Nuremberg, qu'il s'abandonne, et avec raison, plus librement au naturalisme. Sans doute on rencontre ici d'une manière étrange, à côté de figures qui tiennent du portrait et même du genre, comme le charron, des figures de femmes (pl. VII et VIII) qui, avec leurs robes à moitié ouvertes et leurs plis collants et transparents, rappellent presque l'étude de l'antique. Nous trouvons une inconséquence semblable dans les harpies qui tiennent les flambeaux des coins, et dont les formes vigoureuses et les mouvements recherchés ne rappellent pas seulement l'antique, mais aussi l'art

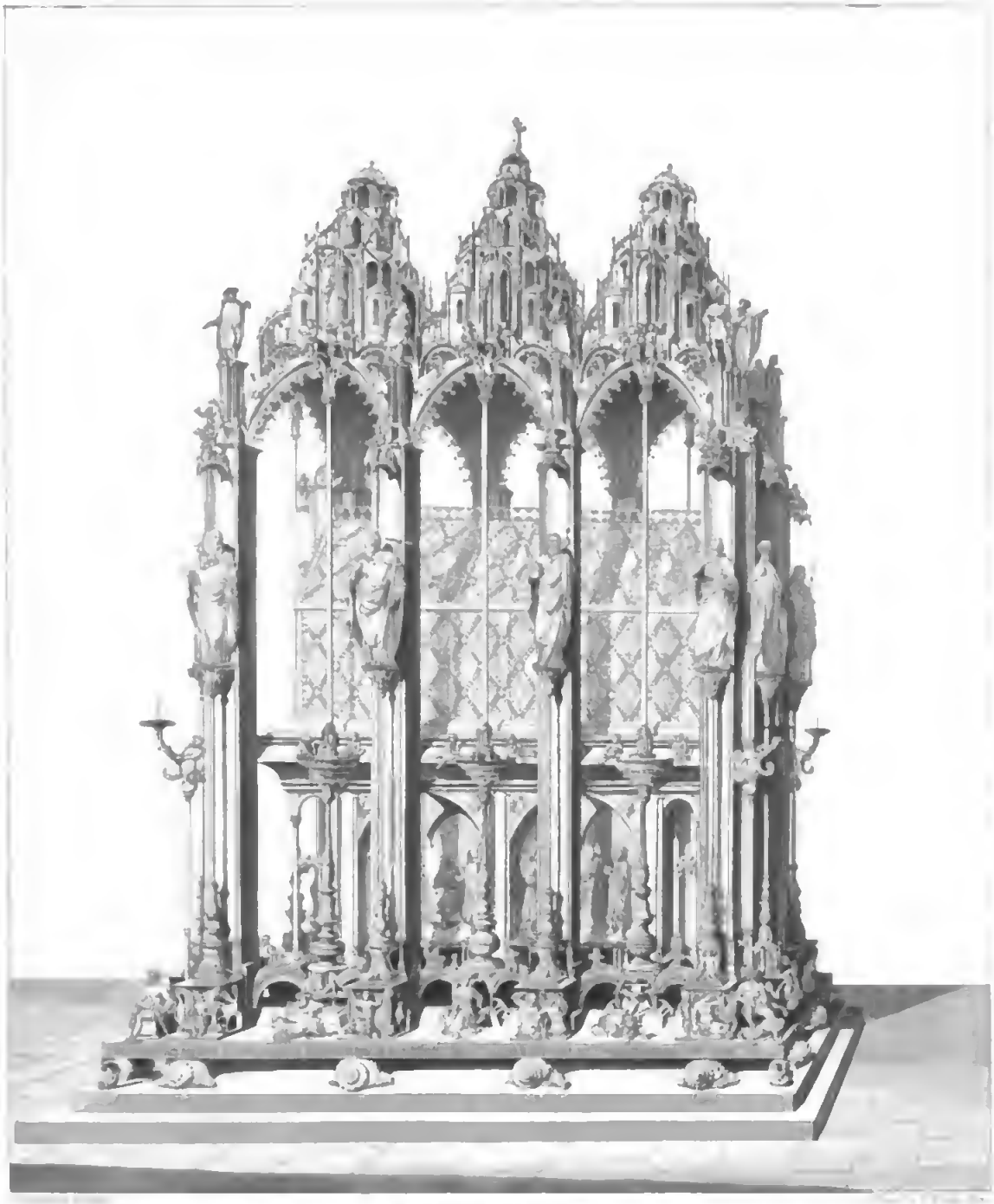
Digitized by Google

maniéré du milieu du XVIe siècle. Pierre Vischer montre surtout beaucoup de goût, d'esprit et d'invention dans l'ordonnance des vêtements et dans la forme des plis. Que le manteau soit attaché à la grecque ou à la romaine, ou seulement jeté autour des épaules, qu'il pende ou qu'il soit relevé, qu'il couvre le corps en entier ou en partie, il fait toujours ressortir la forme, la pose, le maintien et le mouvement de la figure. Les plis se dessinent en longues lignes molles et forment, par des brisures bien motivées, des contrastes harmonieux avec les larges masses de vêtements produites par l'ordonnance générale. Ces mérites sont surtout frappants dans les figures des prophètes. Mais nulle part on ne découvre une trace de ces formes mesquines dans lesquelles était tombée la sculpture allemande au XVe siècle; les formes du corps comme les traits des figures ont quelque chose de large et de grand.

Représentation. — La représentation est partout animée, parlante et vraie. Comme dans les jeux et les mouvements des enfants nous voyons la nature naïve et pure, les figures des apôtres et des prophètes, qui sont plongés dans la réflexion ou causent entre eux, sont extrêmement expressives sans que le mouvement sorte jamais d'une juste mesure. Seulement quelques-uns des apôtres, examinés par nous en dernier lieu, ont dans l'attitude quelque chose de maniéré. Les scènes merveilleuses devaient causer à l'artiste un grand embarras. Indiquer que le baril de vin avait été vide et s'était rempli de nouveau; que l'hérétique enfoncé dans la terre en ressortait sur la parole du saint; que les tisons ardents étaient des glaçons; que le charron aveugle recouvrait la vue par la bienveillance du saint; tout cela dépassait les limites de ce que la sculpture peut représenter. Cependant l'artiste a fait tout ce qui était possible. L'hérétique exprime l'effroi et l'angoisse, et les témoins la surprise. On voit que les gens autour du feu se chauffent, et les compagnons de l'aveugle témoignent la plus grande pitié à ce malheureux, tandis que lui-même tâtonne d'une manière si incertaine et si maladroite en approchant du saint qu'on reconnaît sa cécité.

Aides. — On ne trouve nulle part l'indication du secours que ses fils ont prêté à l'artiste, et il serait difficile de le marquer. Seulement il semble que le peu d'harmonie dans le style des sculptures, notamment le penchant vers le maniéré doivent être attribués à ses fils, dont le style se rattache à la période suivante, celle du commencement de la décadence, tandis que le père termine glorieusement l'époque ancienne.

Digitized by Google



CHASSE DE St SEBALDUS A NUREMBERG

THE SHRINE OF St SEBALDUS AT NUREMBERG

Digitized by Google

LA CHÂSSE DE S^T SEBALDUS À NUREMBERG

THE SHRINE OF S^T SEBALDUS AT NUREMBERG

Digitized by Google

Digitized by Google

LA CHASSE DE S^T SEBALDUS, A NUREMBERG

THE SHRINE OF S^T SEBALDUS AT NUREMBERG

Digitized by Google

Digitized by Google

LA CHASSE DE S^T SEBALDUS A NURENBERG

THE SHRINE OF S^T SEBALDUS AT NURNBERG.

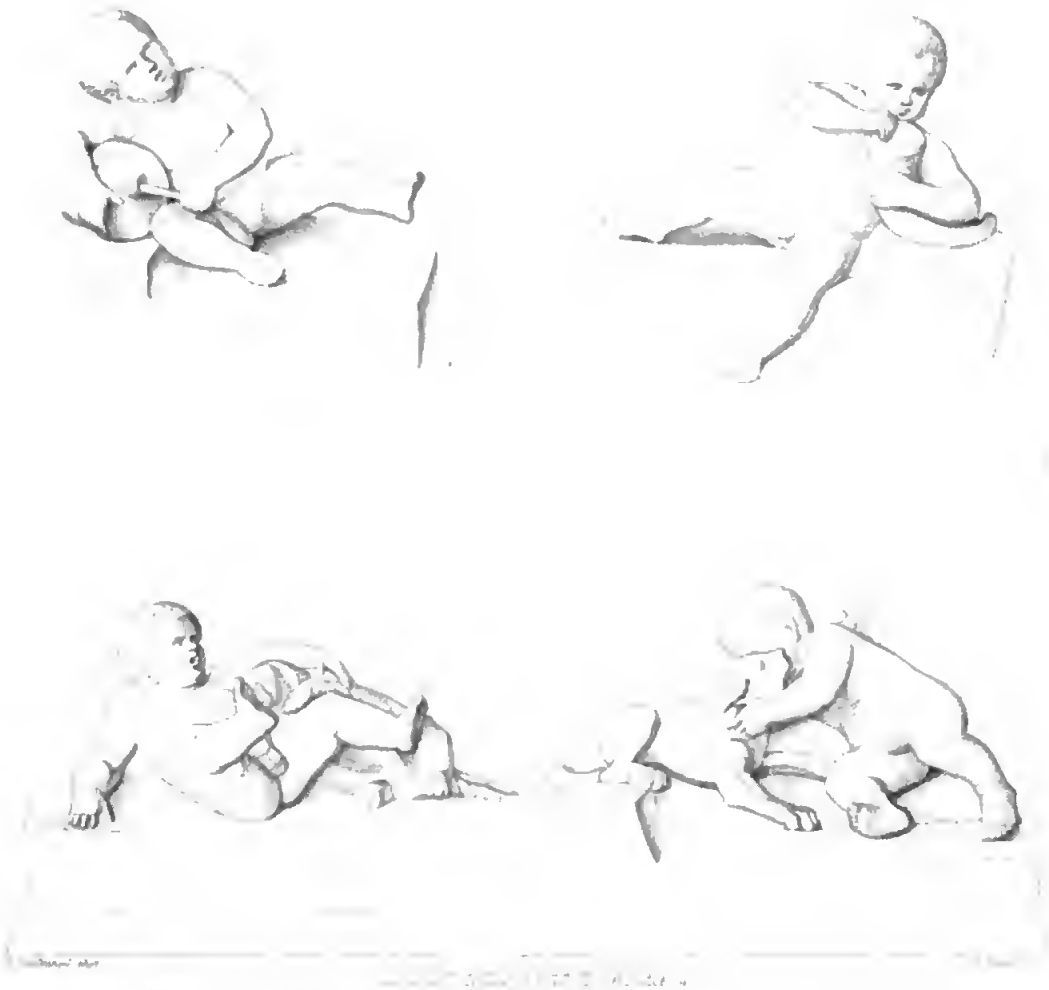
Digitized by Google

Digitized by Google

[illegible]

[illegible]CHASSE DE S^T SEBALDUS, A NUREMBERG [illegible] THE SHRINE OF S^T SEBALDUS AT NUREMBERG

Digitized by Google



LA CHASSE DE S^T SEBALDUS A NUREMBERG

THE SHRINE OF S^T SEBALDUS AT NUREMBERG

Digitized by Google

LA CHASSE DE St SEBALDUS A NUREMBERG

THE SHRINE OF St SEBALDUS AT NUREMBERG

Digitized by Google

LA CHASSE DE ST SEBALDUS A NUREMBERG

THE SHRINE OF ST SEBALDUS AT NUREMBERG

Digitized by Google

TABLE DES MATIÈRES

	PAGES.	NOMBRE DE PLANCHES
Sculptures de la chaire de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle.	5	1
La Porte Dorée à Freiberg, dans l'Erzgebirge	8	3
Le Diptyque de Tuotilon à Saint-Gall.	12	1
Diptyque tiré du Trésor de la cathédrale de Bamberg	15	1
Plaque tumulaire en bronze de la duchesse Sidonie	18	1
Sculpture de la chaire de l'église de Wechselbourg	21	1
Crucifix, plus grand que nature, avec la sainte Vierge et saint Jean	24	»
Retable en bois, sculpté par Michel Paiber	26	1
La Victoire, de Ch. Rauch	30	1
Le Baptême de J.-C., sculpture en ivoire du Trésor de la cathédrale de Bamberg.	33	1
L'Autel de Saint-Grégoire, par Schramm	36	1
L'Egerstein en Westphalie.	38	1
Les Saintes Familles, dans l'église Sainte-Élisabeth de Marbourg.	46	1
Le Crucifiement, bas-relief en ivoire tiré du Trésor de la cathédrale de Bamberg.	49	1
Diptyque tiré du Trésor de la cathédrale de Bamberg	53	1
La Chaire et le Maître-Autel de l'église de Wechselbourg.	56	2
La sainte Vierge en la possession de M. Wurschmidt, prévôt de la cathédrale d'Erfurt.	61	1
Les tables d'Apôtres et de Martyrs dans la cathédrale de Bâle.	64	2
Le Combat autour des vaisseaux et les Niebelungen, par L.-V. Schwanthaler . .	66	»
La Mort de Marie dans l'église Saint-Emmerach, à Ratisbonne.	69	1
La reine Ute et Ulrich von der Aue, à Ratisbonne.	71	1
La pierre tumulaire de sainte Aurélie dans l'église Saint-Emmerach, à Ratisbonne.	73	1
La Porte de bronze de la cathédrale d'Augsbourg	76	1

Digitized by Google

	PAGES.	NUMÉROS DE PLANCHES
La Madone de la cathédrale d'Augsbourg	79	1
L'Autel de l'abbesse Wandula de Schaumberg dans l'Obermunster, à Ratisbonne.	82	1
Plaque sépulcrale de Henning Goden dans la cathédrale d'Erfurt	85	1
Sculptures de la cathédrale de Bamberg	88	4
La Mise au Tombeau du Christ, par Adam Krafft	93	1
Les Portes d'airain de la cathédrale de Hildesheim	96	2
Le Christ avec saint Pierre et saint Eucher, bas-relief de Trèves.	100	1
Pierre tumulaire du caveau des princes dans l'église Notre-Dame, à Munich	104	1
Le Tombeau de saint Sebald, à Nuremberg.	108	8

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7

Digitized by Google

Librairie A. MOREL et Cie 18, rue Vivienne, Paris.

MONOGRAPHIE DU PALAIS DE FONTAINEBLEAU

PAR RODOLPHE PFNOR

ACCOMPAGNÉE D'UN TEXTE HISTORIQUE ET DESCRIPTIF

PAR M. CHAMPOLLION-FIGEAC

Cet Ouvrage se composera de 25 livraisons composées chacune de deux planches gravées [illegible] gravée à l'eau-forte, et de chromolithographies.

PRIX DE LA LIVRAISON :

In-folio jésus sur papier blanc	4 fr	In-folio colombier sur papier blanc	5 fr
— sur papier de Chine	5	— sur papier de Chine	6

Il paraîtra une livraison tous les quinze jours. L'éditeur prend l'engagement de fournir gratuitement les [illegible] livraisons [illegible] 75 [illegible] dans un [illegible].

MONOGRAPHIE DU CHATEAU DE HEIDELBERG

PAR RODOLPHE PFNOR

ACCOMPAGNÉE D'UN TEXTE HISTORIQUE ET DESCRIPTIF

PAR DANIEL RAMEE

24 planches gravées in-folio, renfermées dans un carton.

Prix : [illegible] — Sur papier de Chine, 62 fr.

LA SAINTE CHAPELLE DU PALAIS, A PARIS

(HISTOIRE ARCHÉOLOGIQUE, DESCRIPTIVE ET GRAPHIQUE)

par DECLOUX et DOURY, architectes

20 planches in-folio en chromolithographie reproduisant la partie graphique, la plus importante de cet ouvrage, de [illegible] planches gravées par M. GUILLAUMOT [illegible], coupes et ensemble de la Sainte-Chapelle. L'architecture traitée d'une manière [illegible] la plus large part à l'ornementation.

Le texte, imprimé avec un grand luxe typographique sur papier de choix, contient à chaque page de belles vignettes imprimées en couleur.

Prix : Texte et planches dans un carton, 70 francs

DÉCORATIONS INTÉRIEURES ET MEUBLES

LOUIS XIII ET LOUIS XIV

REPRODUITES D'APRÈS LES COMPOSITIONS DE

CHARLES DE PRIMO, [illegible], VARDOMMEN, [illegible], [illegible], BERAIN, JEAN MARIE, [illegible]

[illegible] Mobilier national [illegible]

100 PLANCHES GRAVÉES A L'EAU-FORTE

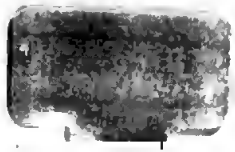
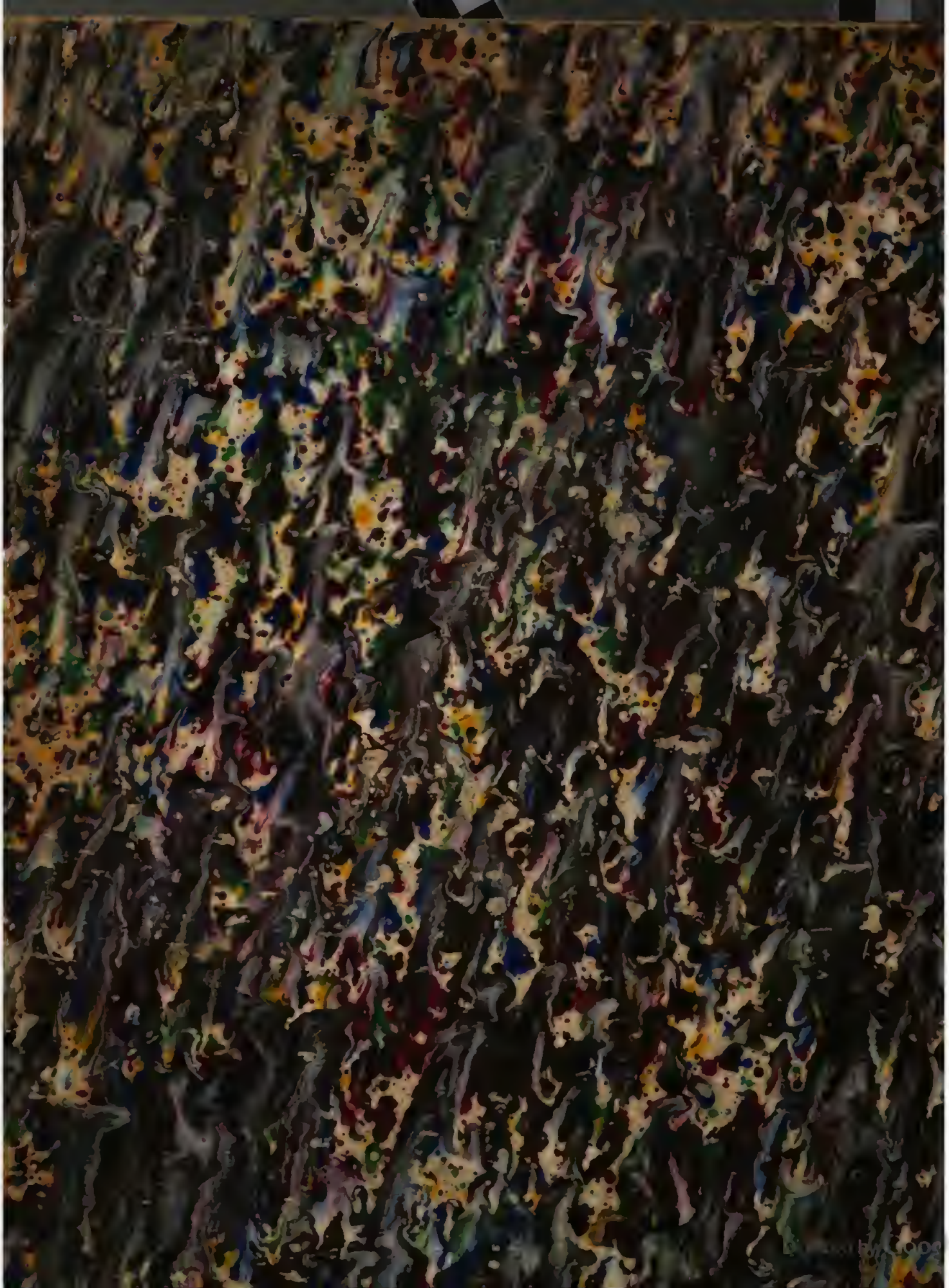
PAR ADAMS

L'ouvrage sera [illegible] en 25 livraisons composées de quatre planches in-folio chacune.
La dernière livraison contiendra le titre et la table.

Prix de la Livraison, 4 francs.

[illegible] une livraison par mois.

003646 C.18



Google
MARTINETT